3 1761 07197 539 5

DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI
Band 10.

OTTO NICOLAI

Musikalische Aufsätze.

0
9A16
13

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/musikalischeaufs00nico

Deutsche Musikbücherei

Band 10.

Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Otto Nicolai

Musikalische Aufsätze

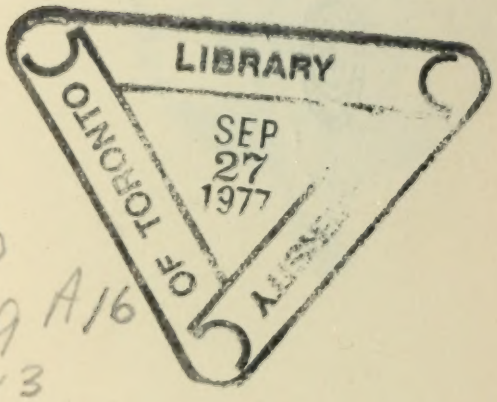
Zum erstenmale herausgegeben

von

Georg Richard Kruse

Gustav Bosse Verlag, Regensburg.

Alle Rechte vorbehalten



ML
410
N49 A16
1913

Otto Nicolai.

Berlin 3 März 49.

Ihnen, verehrter Freund und Meister,

Erstaunen Sie nicht mich plötzlich
vor Ihnen auftauchen zu sehen —
ich habe Ihr Gedächtniß immer
in Herzen getragen! Wollen Sie
mir eine Freude bereiten, die
unter den wenigen die mir auf
meinem Lebenspfade blühen eine
der größten sein und mich ausserdem
beglücken wird — so nehmen
Sie zum Freitag den 9ten d. M.
Billets, um an diesem Tage der
ersten Aufführung meiner Oper
= die lustigen Weiber v. Windsor =

beizuwohnen. — Sollten Sie
mir diese Freude zu machen
sich entschließen — so wäre es
mir lieb, wenn Sie mich noch
durch ein paar Zeilen präveniren
— jedoch — auch eine freudige
Ueberraschung hat ihr Angenehmes.
Für den Fall bitte ich Sie
im Hôtel de Brandenburg
(Gendarmen-Markt) abzusteigen.
— Ich hoffe! — und rufe
Ihnen aus ganzem Herzen zu:

auf baldiges Wiedersehen?

Mit aufrichtiger Verehrung
und Freundschaft

Ihr herzlich ergebener

Nicolai

Königl. Pr. Kapellmeister.

Unter den Linden N. 57.

P. S. Der König hat mich auch
zum Chef des Domchors ernannt
— auch eine Institution (für das
ich selber noch manches Stück

a capella geschrieben habe)
möchte ich Ihnen vorführen.
Kommen Sie — und bleiben
Sie ein Paar Tage!

Die Generalprobe der Oper
ist Donnerstag Vorm: um 10:—
der Opernhaus-Portier ist für
alle Fälle prevenirt.

Inhalt.

		Seite
1.	Einleitung	13
2.	Brief an den Vater	21
3.	Schreiben an die Redaktion	49
4.	Über die Sixtinische Kapelle	53
5.	Einige Betrachtungen über die italienische Oper	77
6.	Über das alte Lied „Annchen von Tharau“	93
7.	Über die Instrumentierung der Rezitative in den Mozart'schen Opern	104
8.	Antwort auf die Erwiderung des Herrn J. P. Schmidt in Berlin, betreffend die von ihm instrumentierten Rezitative in den Mozart-schen Opern	116

Einleitung.

Die Würdigung des Tondichters Otto Nicolai ist heute eine allgemeine und ungeteilte, wenn sie sich auch bisher nur auf ein Werk, seine Meisteroper „Die lustigen Weiber von Windsor“ stützte. Erst in neuester Zeit hat die Aufführung und Wiederbelebung der D-dur-Symphonie, der Weihnachts-Ouverture, der Messe und Psalmen, einer Reihe stimmungsvoller Lieder und Klavierwerke, die Aufführung einzelner Teile aus den vier italienischen Opern, die den „Lustigen Weibern“ vorangingen, das Bild des Künstlers ergänzt.

Es würde aber noch immer unvollständig sein, wenn man nicht auch der literarischen Leistungen des vielseitig begabten Meisters gedächte, der nicht nur ausgezeichnet Briefe zu schreiben verstand, sondern auch in Zeitungspolemiken bei Angriff und Abwehr mit scharfen Hieben bei der Hand war. Von Nicolais Briefen an seinen Vater hat Otto Leßmann 1896 in der Neuen Deutschen Rundschau eine Anzahl veröffentlicht, andere hat der Herausgeber dieses Buches in der „Musik“ und andern Zeitschriften neuerdings zum Abdruck gebracht.

Ungemein interessant sind auch die nur für ihn selbst bestimmten Aufzeichnungen in Nicolais

Tagebüchern, die — leider nicht vollständig — 1892 von Berta Schröder herausgegeben wurden. Sie sind meist rasch hingeworfen, gar nicht ausgefeilt in der Form, oft nur im Depeschenstil geschrieben, gewähren aber durch ihre subjektive Auffassung des Geschauten und Erlebten und die oft drastische Ausdrucksweise einen hohen Reiz. Der offene Blick für alles, das Größte wie das Kleinste, die jugendliche Raschheit des Urteils — namentlich zur Zeit des Aufenthalts in Italien —, der Freimut und die fast Rousseausche Bekenntnisfreudigkeit, auch wo es sich um die eigenen Fehler und Irrtümer handelt, machen diese Äußerungen zu wertvollen menschlichen Dokumenten.

Nicolai ist aber auch mit wirklichen schriftstellerischen Arbeiten an die Öffentlichkeit getreten, und diese sind hier zum erstenmale gesammelt und herausgegeben. Schon im ersten Jahre seiner Organistentätigkeit an der preussischen Gesandtschaftskapelle in Rom (1834) schrieb er einen größeren Aufsatz über oder wohl richtiger gesagt g e g e n die italienische Oper, den er an Ludwig Rellstab nach Berlin sandte. Die Veröffentlichung ist offenbar unterblieben, denn er ist leider nicht aufzufinden. In Robert Schumanns „Neuen Zeitschrift für Musik", Jahrgang 1837, erschienen aber zwei größere Arbeiten unter dem Titel „Italienische Studien".

Die erste handelt in vier Fortsetzungen (Nr. 11 bis 14) „Über die Sixtinische Kapelle" und gibt trotz der knappen Fassung ein anschauliches Bild

vom Wesen und der Geschichte des weltberühmten Sängerchors, der inmitten der übrigen verflachten und verweltlichten Musik in den Kirchen Italiens einzig und allein die Tradition des echten edlen Kirchenstils, der Kunst Palestrinas, aufrecht erhielt. Bei allem Enthusiasmus für diese Art von Gesang, „die etwas heiliges" hat, verfährt er doch durchaus kritisch und geht sachlich auf alle Einzelheiten des Vortrags ein.

Nicolais Aufsatz kann gewissermaßen zur Ergänzung von Karl Eduard Schelles Studie „Die päpstliche Sängerschule in Rom, genannt die Sixtinische Kapelle" (1872) dienen, die nur bis zur Zeit Palestrinas reicht.

Die andere, kürzere Arbeit behandelt in Nr. 25 und 27 die italienische Oper im Vergleich zur deutschen. Nicolai tritt da für eine Mischung beider Schulen nach dem Vorbilde Mozarts und Glucks ein, gegen die gleich Schumann selbst in einer Nachschrift Stellung nimmt. Was Nicolai damals wohl schon vorschwebte, hat er später in seinen „Lustigen Weibern" mit schönstem Erfoge praktisch gezeigt. In den theoretischen Ausführungen seines Artikels ist er nicht so glücklich, und er mußte es hinnehmen, von dem „köstlichen Wedel" in einer Reihe von Artikeln „Die deutsche Oper" (Nr. 48—51) Satz für Satz widerlegt zu werden. Nicolai schrieb danach nichts mehr für die Zeitschrift.

Als Nicolai 1841 Kapellmeister an der Wiener Hofoper geworden war, nahm er wiederholt Gelegenheit, sich in der im gleichen Jahre an August

Schmidt gegründeten „Wiener Musikzeitung“ über Fragen seiner Kunst zu äußern. Seine Beiträge wurden sehr geschätzt und mit dem Honorar erster Klasse (20 Gulden für den Bogen) bedacht. Als erster erschien unter der Überschrift „Vermischte Aufsätze“ seine Abhandlung „Über das alte Lied Annchen von Tharau“ in Nr. 23 des Jahrganges 1847.

Später, in Nr. 38, folgte ein Aufsatz „Über die Instrumentierung der Rezitative in den Mozartschen Opern, in dem er sich gegen die Neuerung mit aller Schärfe wandte. Und die Zeit hat ihm bekanntlich Recht gegeben. Die Schmidt'schen Instrumentierungen der Secco-Rezitative sind wieder aus dem Gebrauch verschwunden, und man ist darauf zurückgekommen, sie wie zur Zeit Mozarts auf dem Klavier begleiten zu lassen. Der Angegriffene ließ eine Erwiderung folgen, die dann Nicolai nach Wedel'schem Muster Satz für Satz in Nr. 58 nochmals beantwortet.

Mit der Übersiedelung Nicolais nach Berlin nahm seine Mitarbeit an der Schmidt'schen Zeitung ein Ende.

Von besonderem Interesse würden die — leider nicht auffindbaren schriftstellerischen Arbeiten sein, die im Zusammenhange mit seinem Opernschaffen stehen, denn der Anteil des Komponisten an seinen Textbüchern war gar kein geringer. Schon bei seinem ersten Bühnenwerke, einer Kantate mit lebenden Bildern auf den Tod der Sängerin Malibran, 1836 in Bologna aufgeführt, rührt der ganze Plan

von Nicolai her, nach dessen Angabe ein Dr. Bonnetti dann die Textworte zu den Chören schrieb.

Aus Briefen und Tagebuchblättern erfahren wir aber wenigstens ungefähr, wie sich Nicolai auch als Librettist betätigte. Er schreibt, daß er auch den Plan der Dichtung zu seiner zweiten italienischen Oper „Il Templario", die M. G. Marini versifizierte, selbst gemacht habe. Und diesem Werke, das 1840 in Turin mit durchschlagendem Erfolge zuerst in Szene ging, dankte er seinen Ruhm als Maestro in Italien.

Als er dann in Wien war und vertraglich innerhalb seiner Engagementszeit eine deutsche Oper zu schreiben hatte, erließ er, um einen geeigneten Text zu erlangen, ein Preisausschreiben, auf das über 30 Angebote eingingen, deren jedoch keines seinen Ansprüchen genügte. Aus der Zeit dieser Textbuch-Nöte stammt die „abschweifende Bemerkung über lyrische Texte" in dem Aufsatz über „Ännchen von Tharau". So ging er denn, wie sein Freund Kapper berichtet, selbst daran, einen Stoff zu finden, studierte die Werke von Goldoni, Gozzi, Lope de Vega, Calderon u. s. w., entwarf eine ganze Reihe von Plänen, die er aber schließlich doch wieder beiseite legte.

Endlich glaubte er in Gozzis „Glückliche Bettler" ein geeignetes Sujet gefunden zu haben und beauftragte den Dichter Otto Prechtler mit Abfassung des Buches, die ihn aber wieder nicht befriedigte. Das Werk kam nicht zur Ausführung, vielmehr bearbeitete Nicolai seine vierte italienische

Oper „Il Proscritto" neu für Deutschland, indem er Prechtler den Text nach einem von ihm selbst vorgezeichneten Metrum-Schema übersetzen ließ. Auch diese Arbeit wurde nicht durchgeführt. Unter Beibehaltung des auch noch veränderten Grundplanes dichtete Siegfried Kapper, immer unter Nicolais Anteilnahme, einen neuen Text; die Musik wurde teils beibehalten, teils neu komponiert, und so entstand „Die Heimkehr des Verbannten", die in Wien seit 1844 etwa 40 Aufführungen erlebte.

Später hatte Nicolai die Idee, die stereotypen Gestalten zusammen zu fassen (ein Gedanke, den in neuerer Zeit Mascagni in seinen „Maschere" zur Ausführung brachte). Er entwarf einen vollständigen, großenteils schon dialogisierten Plan, den Kapper ausarbeiten sollte, für den dieser sich aber nicht erwärmen konnte.

Über die Entstehung seines Lebenswerkes notiert Nicolai: „Inzwischen hatte ich mich für die Wahl eines Stoffes zu meiner neuen, für 1846 zu liefernden Oper umgesehen, und dieselbe war auf Shakespeares Lustspiel „Die lustigen Weiber von Windsor" gefallen. Ich machte mir mit vieler Überlegung — und wohl zweckmäßig — den Plan zu dieser Oper .... Hoffmeister versifizierte, meiner Idee folgend, die erste Nummer, die nach meinem ersten Entwurf ein Frauenterzett war, und ich begann demnach im Dezember 1845 die Komposition mit großer Lust und Liebe . . . Im Juni 1846 schreibt er dann seinem Librettisten: „Ich habe einen neuen Plan des Ganzen gemacht, den ich Ihnen jetzt mit-

teilen will. Frau Hurtig und Bardolph bleiben ganz weg.“ (Ferner wurden aus den ursprünglich vier Akten drei gemacht.) Aus dem weitern Inhalt des Briefes, der im Reclamschen Opernbuche zu den „Lustigen Weibern“ (Universal-Bibliothek Nr. 4982) vollständig abgedruckt ist, geht hervor, daß die Verse zum Eingangsduett der Oper zwischen Frau Fluth und Frau Reich zum großen Teil vom Komponisten selbst stammen. Später war es bekanntlich Mosenthal, der nach Nicolais Plan die Dichtung vollendete. Unter seinem Namen hat sie im Verein mit der köstlichen Musik sich die ganze Welt erobert, ohne daß man der andern Mitarbeiter gedacht hat, und allzulange hat man gar nicht gewußt, daß es auch Nicolaische Verse sind, die die Oper so lustig eröffnen:

Nein, das ist wirklich doch zu keck,
Wie kann er es nur wagen,
Der vollgetrunkne, dicke Geck,
Mit Liebe mich zu plagen!

Von Versen Nicolais ist im übrigen nichts bekannt geworden mit Ausnahme eines Stammbuchblattes an Eduard Grube aus Rom, 1835, das im Berliner Lessing-Museum aufbewahrt wird und in der Nicolai-Biographie des Herausgebers (Verlag Berlin-Wien) im Faksimile wiedergegeben ist.

Nicht eigentlich zu den musikalischen Aufsätzen gehören die Briefe, die diese Sammlung eröffnen. Der erste, an den Vater gerichtet, gibt eine

Probe, wie liebevoll Nicolai ihm schreibt, der seine Kindheit zu einer so traurigen gemacht hatte und auch jetzt die Zärtlichkeit des Sohnes so wenig erwidert. Er läßt uns auch gleichzeitig einen Blick in das Tagebuch werfen, dem Nicolai seine geheimsten Gedanken und Empfindungen anvertraute.

Das „Schreiben an die Redaktion" erschien in Nr. 47 der Schumann'schen Zeitschrift vom Jahre 1835. Gustav Nicolai, mit dem verwechselt oder für dessen Bruder gehalten zu werden unserem Meister öfter geschah, lebte von 1795—1852 und schrieb außer dem genannten Buche über Italien mancherlei musikalische Erzählungen („Der Kantor von Fichtenhagen" usw.) sowie zahlreiche Kompositionen, von denen sich nichts erhalten hat.

Beide Briefe haben so viel musikalischen Inhalt, sind so charakteristisch für Nicolai und als ein Stück einleitender Autobiographie so interessant, daß ihre Aufnahme gewiß gerechtfertigt erscheinen dürfte.

Berlin-Lichterfelde.

Georg Richard Kruse.

Brief an den Vater.

Rom, den 31. Mai 1835.

Mein teurer, vielgeliebter Vater!

Zu meiner Schande und zu meinem eigenen Erstaunen sehe ich aus meinem Korrespondenzbuch, daß ich meinen letzten Brief an Dich am 3. Oktober v. J. geschrieben habe. Wie ist es möglich, so lange nicht zu schreiben? oder wie ist es möglich, daß seitdem ich geschrieben habe, 7 Monate verflossen sind? Diese Zeit ist mir in der Tat wie ein Tag hingegangen; ich habe außerordentlich viel gearbeitet — d. h. zwar nicht, wie es eigentlich sein sollte, komponiert, aber für das liebe Geld gearbeitet, wobei denn der Künstler fast immer von seinem bessern Selbst etwas einbüßt. Doch ehe ich nur irgend etwas Weiteres von mir schreibe, bitte ich Dich herzlich, aufrichtig, und mit dem innigen Reuegefühl: „vergieb mir!" Ich hätte schreiben sollen, ich fühle es und wenn es auch nur einige Zeilen gewesen wären; ich kann also, wenn ich sagte: Alles hat in dieser Zeit aufgehört; selbst meine täglichen Notizen, die ich fast seit meiner Abreise von Berlin regelmäßig geführt habe, sind aus Mangel an Zeit abgebrochen worden — immer keine Rechtferti-

gung vorbringen, deshalb mußt Du nun schon einmal Gnade für Recht ergehen lassen. Ich bin auch von Deiner Liebe überzeugt, Du hast mir, indem Du dies liest, schon vergeben. Wie solltest Du auch meine Bitte verschmähen? Gebe nur der Himmel, daß D e i n Stillschweigen keinen andern Grund gehabt hat, als daß Du mir eine gerechte Strafe für das meinige zuteil werden lassen wolltest! Ich hoffe zu Gott, daß Du nicht durch Schlimmeres, etwa durch Krankheit oder andere Trübsale dazu veranlaßt worden bist. Deshalb bitte ich Dich denn nun auch recht herzlich, reiße mich recht bald aus dieser Ungewißheit über Deine Person und Lage und antworte mir nun auf diesen meinen Brief recht bald! Mußtest Du denn auch so streng sein? und konntest Du nicht aus Liebe für mich nur einmal ein bischen was nachsehen und auch einmal schreiben, wenn selbst die Reihe dazu an mir war? Wenigstens habe ich immer so gerechnet, sonst könnte dies nicht mein 9 t e r Brief an Dich von hier sein, da ich erst 6 von Dir erhalten. Dies sollen aber, weiß Gott, keine Vorwürfe sein; denn wenn die Reihe dazu an Jemanden ist, so ist sie einzig und allein an Dir. Verzeihe mir also und schweige mir nie wieder so lange, auch wenn es einmal außer der Reihe geschrieben sein sollte.

O k t o b e r. Bis zu Ende O k t o b e r hast Du immer so ziemlich Alles von meinem Tun und Treiben gewußt, da ich fleißig geschrieben habe, und ich will also nur mit Hülfe meines freilich sehr zerstückelten Tagebuchs von jener Zeit her einen kur-

zen Bericht folgen lassen. Am Ende Oktober war ich, wie ich aus meinem Tagebuch sehe, in großer Geldverlegenheit, und ich glaube auch, Dir das im letzten Briefe gesagt zu haben, bis endlich am 31. Oktober der Wechsel für mein vierteljährliches Gehalt ankam und mich wenigstens aus augenblicklicher Not befreite. — Die zauberisch schönen Oktoberfeste in der Villa Borghese in Rom nahmen am 30. ein Ende und mit ihnen dieser unstreitig schönste Monat des Jahres in Italien.

Bis dahin war die Generalin v. Lepel, deren ich gewiß schon früher erwähnte, meine einzige Schülerin, nun kam im Anfang N o v e m b e r noch die Gräfin Moltke, eine geborene russische Prinzessin, an einen Dänen verheiratet, hinzu. Ich machte in Gesellschaft bei Horace Vernet die Bekanntschaft der Mad. Malibran und ihres steten Begleiters, des Violinisten de Bériot. Sie leisten beide in ihrem Fache das Vollkommenste, was man leisten kann; doch gefällt mir das übertrieben freie, fast männliche Benehmen dieser Sängerin wenig, und sie mag wohl auf dem Theater von angenehmerer Wirkung sein, denn da ist ja Ungeniertheit eine Bedingung der vollkommenen Kunstleistung. Dann bekam ich eine neue Schülerin an Frl. Bernardine v. Lepel, Nichte des Generals, welche mit ihrem Vater und ihrer Stiefmutter zum Besuch nach Rom kam. Sie wurde mir später eine sehr liebe Schülerin und hat, obgleich sie wenig Talent besitzt, viel gelernt, besonders im Generalbaß. Diese Familie ist nun schon längst wieder nach Pommern, ihrem Wohnsitz, zu-

rückgegangen. Am 3. d. M. erhielt ich Deinen Brief, den vierten in Rom. Er ist in ziemlich trüber Stimmung geschrieben, auch klagst Du darin über Geldnot; wir haben also zu gleicher Zeit und an gleichem Übel gelitten. Du schriebst darin, Du hättest das Unglück gehabt, 80 Rtlr. zu verlieren. Wie ist das möglich? Sei doch so gut, mir etwas Näheres darüber zu schreiben. Herzlich freute mich Dein mehrmals ausgesprochenes Interesse an der kleinen Berta Meinhardt. Möchtest Du doch rechte Freude an ihr finden! — Nun kam noch eine neue Schülerin hinzu, Mlle. Neale, eine Engländerin. (Ich ziehe diese einzelnen Notizen aus meinem Tagebuche, darum entschuldige, wenn es immer in abgebrochenen Punkten geschrieben ist; es geschieht ja nur, um Dir eine kleine Übersicht des Ganzen zu geben). Den 12. kamen 3 ital. Canzonetten von mir heraus, die ich auf meine Kosten habe lithographieren lassen, da hier kein Musikverlag existiert. Ich habe sie einer römischen Gräfin gewidmet, die aber wie alle Römer lumpig ist; sie hat mir auch nicht das geringste Gegenpräsent gemacht. Der Druck ist miserabel, und ich bezahlte für 100 Exemplare 10 Scudi. — Die engländischen Familien fingen nun immer mehr an, Stunden bei mir zu nehmen; nun ich hätte nicht übel Lust, einmal eine Zeitlang zu opfern, um Geld zu verdienen. Von den erwähnten Kanzonetten habe ich bis jetzt so wenig verkauft, daß ich kaum 3 Scudi eingenommen habe. Den 17. eine neue Schülerin (junge Engländerin Mad. Stratton) bekommen. Vom 18. lese ich: „Ich bekomme immer

mehr Stunden bei den Engländern; doch wird meine Gesundheit wohl zu schwach sein; ich habe schon wieder Halsschmerzen, da ich einige Lektionen gebe; ich kann das viele Laufen und Sprechen nicht vertragen." Die Gesellschaften fingen nun an, und ich habe deren viele beigewohnt; leider gehört dies zum Musiklehrer-Leben. Vom 20. „des Morgens schickte ich zum General Lepel und ließ mir Stundengeld ausbitten; er benahm sich dabei gemein, indem er mir etwas abzog. — Stunde bei Miß Neale, mit der ich eine Unannehmlichkeit hatte; sie meinte, die Stunde wäre noch nicht aus, als ich wegging. — Es gehört ein guter Magen zum Stundengeben!!"

Herr Landsberg, ein Musiker, der lange in Berlin war, wo ich ihn kannte, und nun $2^1/_2$ Jahre in Paris gelebt hatte, kam in Rom an und suchte mich auf. Ich habe ihn mit Freundlichkeiten während des ganzen Winters überhäuft, aber hernach manchen Undank von ihm erduldet, wiewohl er mir auch manche Gefälligkeit erwiesen hat. Vom 22. „Besuch bei der Vicomtesse Ranelagh, deren beide Töchter Stunden bei mir nehmen werden. — Alle Engländer raten mir, nach London zu gehen; und meine Passion ist das immer gewesen." „Die Nacht bis 2 Uhr gearbeitet und das Andante des Quartetts fertig gemacht." Vom 23. Ich kam Abends aus einer Gesellschaft zurück, wo ich gespielt hatte und lese: „Man hat mir die größten Elogen gesagt, überhaupt fange ich an in Rom etwas zu gelten, namentlich als Spieler." . . . „Wie kamst Du nur dazu? Goethe." Vom 24. „Das Andante des Quartetts für

4 Hände arrangiert. — 4 Stunden gegeben. Abends bei der Prinzessin von Dänemark.“ Diese alte Mähre hat mir auch alle meine Bemühungen nur mit dem abscheulichsten Undank belohnt. Vom 30. „Der 3. Satz des Quartetts beendigt.“

Dezember. Vom 1. „Vormittag im Hause des Grafen Toruzzi die 3 ersten Sätze meines Quartetts probiert; — dann 2 Stunden gegeben. Dann zum Mittag beim Geheimrat Bunsen. Er teilte mir mit, daß des Königs Majestät mir eine außerordentliche Gratifikation von 250 rth. bewilligt habe. Schönen Dank, mein König! Abends führte er mich bei dem östreich. Botschafter Graf Lüzow ein.“ Vom 2. „Den dritten Satz des Quartetts zu 4 Händen arrangiert. — Zwei Stunden gegeben. — Mittags beim General Lepel. — Abends bei der Prinzessin von Dänemark. Bestie!!“ Du siehst zugleich hieraus, in welchem abgerissenen lakonischen Stil mein Tagebuch geführt ist. Dieser Abend ist der letzte gewesen, daß ich bei der Dänemark war, und ich bewundere selbst den kräftigen Schluß, mit dem mein Tagebuch den Umgang mit dieser Dame abschließt. — Vom 3. „Die Anweisungen von Bunsen erhalten, um die 250 rth. aus der Bank des preuß. Konsuls erheben zu können. — Ich habe 100 Scudi in der Bank stehen lassen. Das ist das erste Mal, daß ich wirklich im Besitz einer kleinen Summe bin. — Bunsen hielt mir dabei ein sehr ernstes Gespräch; er spornt mich an, mich ganz dem Studium der alten Musik zu widmen. Ich will sie gerne studieren, dafür stehe ich, aber man soll das Neue auch nicht

verachten. Beethoven und Mozart und Händel sind in ihrer Art ebenso groß, als Palestrina in seiner. Bunsen öffnete mir schöne Aussichten für die Zukunft! Nun, auf Worte ist nicht viel zu trauen, aber fleißig sein will ich doch! Auch wäre ich es wohl ohne diesen Sermon gewesen! — Abends Gesellschaft beim Grafen Lozano. — Dies ist die Zeit der Assembleen in Rom; die Theater hören mit dem 1. Dezember auf, weil es der Weihnachtsmonat ist." Vom 6. „Meine Stunden werden immer mehr. — Jetzt blasen die sogenannten Pifferari vor den Madonnenbildern." Dies ist etwas höchst Reizendes und fast Wehmütiges. Ich habe dadurch begreifen gelernt, wie die Schweizer an zu weinen fangen können, wenn sie ein Alphorn hören in der Fremde Vom 7. „Mit Landsberg die Pastorale der Pifferari aufgeschrieben." — Phantasie über Themas aus der Norma, welche bei Hofmeister erscheint, als Op. 25 mit Landsberg, der ein guter Violinist ist, für Violine und Pianof. arrangiert; er hat 2 Violinvariationen hineingeschrieben." Vom 10. „Meine Stunden werden immer mehr, doch fühle ich, daß meine Gesundheit für diese großen Anstrengungen nicht aushält." Vom 11. „Vormittags eine neue Stunde bei der Mad. Ricketts (Engländerin) angenommen, deren jüngste Tochter schon recht gut spielt und wo ich viel Musik von Beethoven fand. Das ist doch mal was Vernünftiges!" Auf diese Familie Ricketts werde ich später noch öfter zurückkommen müssen. Die jüngste Tochter Anna hat mich mehr als meine übrigen Schülerinnen

interessiert; leider ist auch in diesem Umgang keine sehr angenehme Rückerinnerung für mich zu finden. Mein armes Herz! Wie leer sieht es in Dir aus! Werde ich wohl noch je Stunden, wie die in Posen verleben?! Doch es ist wahr, daran darf ich Dich ja nicht erinnern. Und dennoch jauchzt es in mir: Du allerschönste Fraue, gesegnet sollst du sein! Warum mußt' ich auch zu spät dorthin kommen?! Wäre sie noch Mädchen gewesen!! Schätze übrigens diese Frau und denke nichts Nachteiliges von ihr; ich habe niemals auch nur das Wort Liebe gegen sie ausgesprochen. Was ist das Sprechen auch nötig, sie hat es doch gewußt. Du siehst aus diesen Äußerungen, daß meine Zuneigung ernster Art und unglücklich war, und daß sie mehr als Deinen Spott und Deine Schmähreden verdiente, mit denen Du mir dort manchmal recht herzlich weh tatest. So sei nun wenigstens ein wenig mehr tolerant; ich will ja nichts Schlechtes begehen und habe es auch nie gewollt. So laß mir denn wenigstens die süße, ungetrübte Erinnerung! O daß es auch schon Unrecht sein muß zu wünschen, sie könnte dies lesen! Wie schwer ist doch oft das Recht! — Die Träne in meinem Auge kann vor Gott keine Sünde sein! — — Von demselben Datum. „Abends Soirée beim Grafen Lozano, sehr brillant; ich führte Landsberg ein. — Dann spielte ich ein Duett für Pf. und Harfe mit einem gewissen Graziani. Mein lieber Harfenspieler hatte aber sein Instrument so schlecht gestimmt, daß wir mittendrin aufhören mußten, und somit das Duo ein sehr trauriges Ende nahm. Ich

hätte den Kerl prügeln können. — Als ich nach Hause kam, war im Stockwerk über mir Feuer gewesen und gelöscht worden, wodurch mein Zimmer etwas in Unordnung geraten war. Landsberg blieb noch bis 1 Uhr nachts bei mir.“ Nun tritt schon die erste Lücke ein im Tagebuch, und ich kann nur sagen, ich habe fortwährend Stunden gegeben, die ich mit 1 Scudo bezahlt bekomme. Den Weihnachtsabend habe ich ziemlich traurig verbracht. So geht es, wenn man allein steht! Den Sylvesterabend waren wir bei einer Familie Conti ziemlich froh und gingen unter Essen und Trinken und Tanzen ins neue Jahr. Wenn ich aber sagen sollte, daß ich eigentlich so recht von Herzen froh gewesen wäre, so müßte ich lügen. So war es nun ein Jahr, daß ich in Italien war, denn gerade am 1. Januar 1834 traf ich in Verona ein. Am Neujahrstage war ich wieder in einer italienischen Familie zu Abend. Man lebt bei Italienern stets hoch; d. h. gut gegessen und getrunken wird bei ihnen à merveille, und die Frauen sind sehr schön! Doch kann ich mich in keine verlieben. Man muß die Freiheit italienischer Mädchen bewundern. Wer sie zum erstenmal sieht, der müßte glauben, sie sind nur so zu erobern! Aber man würde sich gewaltig täuschen, und man kann eher mit einem deutschen Mädchen anbinden, die retiré scheint, als mit einer Italienerin, die sehr frei scheint. Januar. Vom 2. „Jahresabschluß in meinen Rechnungen gemacht, und es blieben mir 85 Scudi bar und noch 84 an ausstehendem Stundengeld in Cassa; also 170

Scudi, macht zirka 250 Preuß. Taler, so reich bin ich noch nie gewesen. — 5 Stunden gegeben heute, Abends Gesellschaft bei Madame la Touche, lauter Engländer; lauwarm." Vom 3. Ich erhielt Deinen lieben Brief vom 13. Dezember. Er machte mir, wie immer ein Schreiben von Dir, die größte Freude, diesmal um o mehr, da er eine Einlage von meiner guten Mutter enthielt, der zufolge es ihr recht gut geht. Gebe Gott, daß es ihr nie mehr schlechter gehen möge! — Du sprichst in Deinem Briefe von Deinem Singverein. Wie sehr interessiert mich das! Schreibe mir doch ja, wie es damit geworden ist. Auch danke ich Dir, daß Du von meinen Kompositionen hast singen lassen, das hat mich sehr gefreut. Wo hast Du denn nun wieder den Text zu Deiner neuen Oper „Dina" her? Du bist so reich an Texten und ich bin nicht im Stande, Einen zu finden; und so werde ich auch wohl ohne Oper sterben. Ich habe Schlesinger kein Manuskript geschickt, aber ihm eins offeriert; er ist ein ekliger geiziger Jude und weiter nichts. Vom 4. „Ich bin jetzt wirklich sehr gesucht und finde unter den Engländern allgemeine Anerkennung; ich gebe jetzt wöchentlich 25 (à 1 Scudo). Nur überzeuge ich mich immer mehr, daß man sich nichts von ihnen gefallen lassen muß, was ich denn auch nicht tue. Wer viel Ansprüche macht, kommt bei ihnen weiter, als wer zu bescheiden ist, vielleicht überhaupt!" Vom 6. „Abends allein bei der Familie Ricketts; die Mädchen sind in Indien geboren, und leben jetzt in London. Sie scheinen Interesse an mir zu nehmen."

Das ist wohl nun eine Einbildung gewesen. Gestern (d. h. den 30. Mai) wurde mein Kopf zufällig von einem Schädelkundigen betastet, der mich nicht kannte und mir sagte, das Musikorgan sei eben nicht sehr groß, wogegen ich große Neigung zur Imagination (!) hätte.

Vom 9. „Pranzo bei Madame Ricketts, wo ich immer mehr zu Hause werde. — Mit der 2ten Tochter viel gesungen (d. h. ihr accompagniert, denn ich selbst singe fast nie) und dann frühzeitig nach Hause gefahren (mit R. Wagen)." Vom 17. „Das geht jetzt immer so fort. Täglich neue Stunden gegeben und Abends zu Engländern in Gesellschaft, oder auch manchmal ins Theater. Ich kann es recht begreifen, daß die Stundengeber wie Herz und Czerny nichts Ordentliches komponieren können! — Ich denke, das viele Spielen in englischen Gesellschaften soll mir doch wenigstens ein gutes Konzert einbringen." Jetzt tritt wieder eine große Lücke ein, die aus Mangel an Zeit entstanden ist.

F e b r u a r. Es fängt erst wieder im Februar an, wo es am 13. also heißt: „Immer noch neue Stunden geben und Geld verdienen! Ich stehe eigentlich jetzt z w i s c h e n der Kunst und dem Gelde; für eines mußte ich mich für den Moment entscheiden; sonst würde ich das Geld zum Teufel laufen lassen und der Kunst dienen. Die Engländer aber bleiben so nur einige Monate in Rom. Wenn sie fort sind, dann will ich ganz der Kunst leben. Am 6. d. M. habe ich ein Konzert gegeben, welches mir 215 Scudi Überschuß brachte. Es war im Palais

der Marchese Muti, welche ihren Saal lieh. Die Gesellschaft war ausgezeichnet; fast nur die hiesigen Minister und der große Schwarm von Engländern. — Ich hatte die Einrichtung so gemacht, daß am Eingange keine Billetts verkauft würden, sondern alles auf Subskription und Vorherbestellung; dadurch war die Gesellschaft so schön. — Mad. Ricketts hatte 50 Subskribenten gesammelt und man hat sich überhaupt sehr dafür interessiert. Die Musik ging sehr gut und sowohl ich als das Publikum waren sehr zufrieden. Das Billett kostete 1 Scudo, 275 hatte ich verkauft (60 Scudi die Kosten). Wäre der Saal größer gewesen, so hätte ich noch viel mehr gewonnen. Das Ganze wurde mit Begleitung des Quartetts gemacht (Landsberg die erste Violine). Dme. Unger sang, auf dem Programm stand zweimal ihr Name, sie trug aber auf Bitten des österreichischen Gesandten die Cavatine aus der Norma im 1. Akt vor, welche Herr Thomas auswendig begleitete. Außerdem sang sie eine Arie von Pacini und die große Arie aus dem Freischütz deutsch, womit das Konzert schloß und welche Furore machte. Die Stücke waren folgende:

I. 1. Ouvert. zum Freischütz, Pianof. à 4 m. Mr. Thomas und ich und Quartett. 2. Duo für Pf. und Harfe von Herz und Dlle. Bertrand; gespielt von mir und Dlle. Pardi, einer sehr braven jungen Künstlerin. 3. Arie von Pacini; Dlle. Unger (Thomas begleitete). 4. Meine Norma-Phantasie mit Begl. des Quartetts.

II. 5. Variations de L. v. Beethoven, gespielt und Quartett. 6. Harfensolo; Dlle. Pardi. 7. Arie aus der Norma, Dlle. Unger. 8. Vorsp. Pf. à 4 m. von Herz (ich und Thomas). 9. Arie aus dem Freischütz; Dlle. Unger, begleitet von mir.

März. Das Tagebuch schweigt im ganzen März; nur am 3. heißt es: „Meine besten Schülerinnen, die Dlles. Ricketts, sind gestern früh nach Neapel abgereist; sie haben im Generalbaß sehr viel Fortschritte gemacht und sie haben mich sehr interessiert, besonders die jüngste, Anna. Ich habe ihnen ein Rondo (das aus D moll) à 4 mains arrangiert und ihnen damit in einem prachtvoll eingebundenen Buch ein Geschenk gemacht; ich habe mich aber bitter in dieser Familie getäuscht: ich habe ihnen statt einer stets 2 Stunden Generalbaß gegeben, haben mir aber, als sie abreisten, die Stunden einzeln gerechnet und bezahlt; wir hatten $1^1/_2$ Scudo für die Stunde ausgemacht und sie schickten mir für 40 Stunden 60 Scudi! Selbst für meine Dedikation haben sie mir kein Gegenpräsent gemacht. Wie paßt das zur englischen Großtuerei?“ Hier muß ich nun zu ihrer Ehre sagen, daß sie mir nun, da sie aus Neapel zurückgekehrt sind, eine schöne Marmor-Bronze geschenkt haben. Die Mädchen schenkten mir auch gestern Abend eine sehr sauber geschriebene englische Kopie des Generalbasses, den ich ihnen in den Wintermonaten diktiert hatte, ich diktierte ihnen nämlich französisch und sie schrieben englisch. Nun ade! Diese Engländer. Es ist eine Nation, in deren Augen es nur Einen

Stand gibt — das ist der Bankier, und Ein Verdienst — das ist Geld!"

In dieser Zeit, d. h. im März, kam mein früherer Schulkamerad, mit dem ich in Königsberg auf dem Friedrichsgymnasium zusammen war, Eduard Grube, in Rom an. Er hat sich den Naturwissenschaften gewidmet, ist Dr. phil. und macht eine Studienreise durch Italien. Er ist ein höchst achtungswerter und kenntnisreicher Mensch, der zugleich Talent und Sinn für Musik hat. Er besucht mich fast täglich und wir haben einen engen Freundschaftsbund geschlossen. Ferner muß ich in diesem Monat noch der unendlichen Mühen und Debatten erwähnen, die ich in Betreff unserer Kapelle in dieser Zeit hatte. Bunsen wollte nämlich die Anwesenheit Grube's, Landsbergs, Troschels und einiger Anderer, die Stimme haben, nicht unbenutzt lassen, sondern in seiner Kapelle Gesang einführen, dessen Direktor ich unglückseligster Mensch repräsentieren sollte! Dabei schwebt ihm immer die Sixtina vor! Da er nun gar nicht die geringste Idee von Musik, d. h. von Praxis in Musik hat, so verlangt er die unsinnigsten und unmöglichsten Dinge. Über dieses Kapitel ist ein Buch zu schreiben! Wie oft habe ich und Grube darüber disputiert und immer ist das Resultat gewesen: Nein, es ist der größte Unsinn! Bunsen's Kapelle, wenn sie einmal g a n z und g a r nach seinem Sinn eingerichtet wäre, würde einer protestantischen Kirche so ähnlich sehen wie ein Vogel einem Pferde! Es ist unmöglich, Dir das alles auseinander zu setzen.

Kurz, ich und wir alle haben geblutet! Gott sei Dank, daß es vorüber ist! — Am Ende März und Anfang April verließen alle meine Schüler nach der heiligen Woche Rom und ich wurde wieder ein freier Mensch, und da ich einige hundert Scudi zurückgelegt hatte, so glaubte ich, sei nun der Zeitpunkt gekommen, um einmal eine Urlaubsreise nach Neapel zu machen, da man doch Italien nicht verlassen kann, ohne diese Stadt gesehen zu haben. Am 24. April mit Grube nach Neapel. „Ed. Grube's Ankunft und freundschaftliches Zusammensein, die Gewißheit, Anna Ricketts wieder zu sehen, meine in gutem Stande befindliche Kasse — alle diese Umstände bestimmten mich, die jetzt sehr günstige Stimmung des Herrn Bunsen (der mir just gewogen war wegen meines Eifers bei Einrichtung seiner Kirchenmusik) zu benutzen, und um Urlaub zu bitten.

(Die Wunder Neapels erfüllen ihn mit Wonne; er schwelgt in Entzücken und erhebt sich bei der Beschreibung zu poetischem Schwung.) „Der rauchende Vesuv, der ganze blühende Landstrich, der den Golf umgibt, die Inseln Ischia, Procida und die zackige Capri tauchen aus dem Meere hervor, und die Sonne sinkt in die Wellen, die blau, grün, rot und in allen Regenbogenfarben spiegeln! Die Menschen, denen man begegnet, sind freundlich und schön. Die Vögel singen, die Reben grünen, die Eseltreiber singen, die Wohlgerüche strömen, die Herzen werden weit, und die unsichtbaren Feen lachen sich gewiß ins Fäustchen über die armen

Menschen, die sich vor Wollust ganz seltsamlich geberden.

Ja, lieber Vater, es gibt doch Schönheiten hier, die wir nicht kennen!"

[Ebenso entzückt ist er von der blauen Grotte zu Capri; überhaupt lebt er die 7 Tage wie in einem Rausch.]

Musik habe ich dort fast gar nicht getrieben, jedoch die interessanten Bekanntschaften von Crescentini, Donizetti und John Field gemacht, welcher leider dort krank geworden ist und sich im Hospital befindet. — Der Abschied von Ed. Grube, mit dem ich alle diese Schönheiten zusammen genossen, ward mir ein wenig schwer. Ich habe ihm von hier aus ein Stammbuchblatt geschickt, das an und für sich ein Wunder ist, da ich n i e dichte. Es lautet:

„Im Süden wie im vaterländ'schen Norden
Sind Freunde mir aus Herzensgrund geworden,
Und wohin uns auch das Schicksal dann mag treiben.
So wollen wir doch treue Freunde bleiben.

Und sollt' es ja vom Glück uns sein beschieden
Dereinst in lieber Vaterstadt in Frieden
Beisammen noch zu sitzen und zu schmauchen
Wenn süß vor uns von Punsch die Gläser rauchen?

Dann lieber Bruder, wollen wir gedenken
An jene Zeit, wo wir auf Gottholds Bänken
Gemeinschaftlich geschwitzt u. s. w.
— — — — — — — — — —

Dann fanden wir am heil'gen Stuhl uns wieder
Und hörten Palestrina's gottgeweihte Lieder
Und mußten dann, Contrast zu spüren
In Bunsens Halen psalmodieren!!

Das aber hielten wir nicht lange aus,
Nach Ostern nahmen eiligst wir Reißaus
Und zogen mit vergnügtem Sinn
Ins göttliche Neapel hin.

Da schonten wir denn nicht die Gelder
Und schweiften fröhlich durch die Felder.
Wir ritten nach Sorrent zusammen
Und schwammen dann auf zauberblauen Flammen!

Doch leider dauerte die Lust nicht allzu lang,
Ich mußte bald nach Rom zurück zur Orgelbank!"

Am 22. Abends kam ich wieder in Rom an. Wie tot ist es gegen Neapel! Doch das ist für einen Künstler auch wieder recht gut, denn ich will die nachfolgenden Monate ganz dem Studium der alten Musik widmen und da ich im Winter für meine eigene Ausbildung so wenig getan habe, dies nun nachholen.

Meine Reise nach Neapel hat mich 86 Scudi gekostet; demnach besitze ich noch 450, also etwa 700 preuß. Taler, welche ich in der Bank zu stehen habe.

Schade nur, daß ich von meinem Gehalt (13 Scudi monatlich) nicht leben kann, sondern nun was ich im Winter durch meinen Privatfleiß verdient habe, im Somme zusetzen muß, um im Dienst des Königs leben zu können. Jedoch wird er wohl in diesem Jahre auch durch eine Gratifikation diesem Übelstand abhelfen, worauf ich um so mehr rechnen zu dürfen glaube, da Herr Bunsen mir jetzt recht gewogen zu sein scheint. Auf jeden Fall ist

es ein großes Glück für mich, eine kleine Summe zu besitzen, und dies wird, wenn ich Italien verlasse oder meine Stelle wenigstens aufgebe, welches ich — den Finger auf dem Munde! — spätestens im nächsten Frühjahr zu tun gedenke, da ich hier nicht versauern kann und will, zum Fortschreiten in den mir vorgesetzten Lebensplänen von größter Wichtigkeit sein.

Ich werde nun auch die Freude haben können, meiner guten Mutter durch Übersendung einer kleinen Summe, begleitet von einem Bilde, um welches mich Sophie dringend bittet, einen Beweis meiner kindlichen Liebe zu geben. Das wird in diesen Tagen auch geschehen, und heute gehe ich zum erstenmal zum Maler Bruny, meinem Freunde. Ein anderer Freund, Rachetti, will mich in Öl malen, jedoch trifft er schlecht.

Zur Osterwoche schickte ich durch Vermittlung des Herrn Bunsen eine kleine Arbeit, Choräle und dazu gehörende Antiphonen (eine Bunsen'sche Idee, diese Antiphonen) enthaltend, an den König, der sie freundlich aufgenommen und gesagt hat, er wolle sie sich vorsingen lassen. Ich denke immer, man muß bei Hofe immer von Zeit zu Zeit anklopfen, damit man nicht vergessen wird.

Außer in meiner Akademie habe ich in diesem Winter noch einmal öffentlich gespielt, im Konzert des ersten hiesigen Violinisten Angelini; ich spielte wieder dieselbe Fantasie über Thema's aus Norma, denn mit wirklich deutscher Instrumentalmusik darf man Italienern nicht kommen! Wie freue ich mich

darauf, einmal wieder etwas der Art zu hören! So hat doch jedes Land seine eigentümlichen Schönheiten! Die Instrumentalmusik ist wirklich eine Schönheit Deutschlands! — In demselben Konzert wurde auch mein Quartett, welches ich zu dem Ende eiligst beendigte (letzten Satz), vorgetragen, aber niederträchtig! wie sollen diese Menschen auch ein neues Quartett eines d e u t s c h e n Tonsetzers nur b e g r e i f e n? wie viel weniger also ordentlich vortragen!

Von der hiesigen „Congregatio Musicorum Urbis sub invocatione Sanctae Caeciliae" habe ich ein Diplom als membro onorario erhalten. Es ist auf einem großen Pergamentbogen gedruckt und erteilt mir unter einem breiten Salm von Worten tutti i diritti, prerogativi etc. etc. secundo le leggi, al pari ai maestri di quest' alma alta usw. Es ist dummes Zeug, denn es ist keine Ehre, ein Ehrenmitglied schlechter Musiker zu sein; dennoch hat es mir, als eine Aufmerksamkeit und Anerkennung von ihrer Seite Freude gemacht.

D e n 2. J u n i. Gestern Abend wohnte ich im hiesigen Teatro Valle der Aufführung der — Muta di Portici bei! O laß mich schweigen! Nein, es ist niederträchtig! Wie schlecht die Opern hier gegeben werden, das fühlt man dann um so mehr, wenn man eine hört, die bei uns auch gegeben wird. Und dann, eine Oper, in welcher A k t i o n die Hauptsache ist! Nein, ihr meine guten Römer, da laßt nur eure Hände davon und bleibt bei eurer eingefleischten Weise, die Oper als eine Zusammen-

flickung einzelner Singstücke anzusehen! Hierüber kommt ihr nicht hinaus! Wie soll auch also eine Musik wie die, als Masaniello wahnsinnig ist, auch nur zum 100. Teil begreiflich sein?! Wenn d a s, was ich gestern sah, die Stumme von Auber wirklich war, so hat auch jener alte griechische Philosoph recht, welcher den Menschen für ein 2 beiniges ungefiedertes Geschöpf ausgab, d. h. für einen gerupften Hahn! Pfui! über diese Barbaren! — Die Theater fangen übrigens um 10 Uhr an und dauern beinahe bis 2.

Das ist wohl sonst in Italien Sitte gewesen, doch sollten es die guten Menschen jetzt anders machen, da die Natur sich umgekehrt zu haben scheint und die Nächte jetzt hier empfindlich kalt sind. Ich werde wohl jetzt wenig ins Theater gehen, obwohl ich sonst ein großer Liebhaber dieses Vergnügens bin.

Mein Gesundheitszustand ist in d i e s e r g a n z e n Z e i t meist recht gut gewesen, wenigstens gewiß viel besser, als er in Deutschland war. Seit einigen Tagen leide ich an heftigem Magenübel, doch das wird wohl bald vorbei sein!

Vor einigen Tagen schrieb ich an Baini, der vielleicht der einzige lebende Mensch ist, der eine vollkommene Kenntnis Palestrina's und der alten Musik besitzt, und bat ihn, mich zu unterrichten und 1 Scudo für die Stunde anzunehmen. Er hat jedoch erklärt, es zwar tun, aber n i c h t s dafür haben zu wollen. Ich will nun tapfer an dieses Studium gehen, und Bunsen ist darüber sehr zufrieden. Er ließ mich

gestern zum Mittag einladen, um mit mir über diesen Gegenstand zu sprechen, und sagte, er würde nächstens den König von diesen meinen löblichen Studien in Kenntnis setzen. Immer zu! — ich tue das alles nicht aus Rücksichten, nicht für ihn, nicht für Keinen in der Welt, ich tue es, weil ich es aus eigner Einsicht für nötig halte, und ich habe in heftigen Disputen den Herrn Kapitolinern sowie auch häufig andern Leuten oftmals genug gezeigt: daß ich zu störrig bin (nenn' es gelinde Künstlerstolz), um aus Rücksicht für den oder jenen, für dies und das, irgend etwas zu tun, zu glauben, oder zu sagen, was mir nicht wirklich ums Herz ist. Und am allerwenigsten in der Musik! — — Ich habe nach meiner Zurückkunft von Neapel einstweilen ein Zimmer für tägliche Bezahlung genommen und erwarte hier das Hinausziehen der Familie Bunsen, welche wieder nach Frascati geht; — wenn sie fort sind, welches in diesen Tagen geschieht, dann beziehe ich ein Zimmer im Kapitol in ihrer Wohnung, welches ich während der Sommermonate unentgeltlich haben werde. Doch werde ich wohl, besonders wenn es sehr heiß werden sollte und meine Stunden mit Baini vorbei sind, wovon morgen die erste ist, auch noch aufs Land ziehen, wie im vorigen Jahr. Ich habe übrigens, wie Du weißt, schon im vorigen Jahre bei Baini studiert. —

Nun will ich an den Schluß gehen, denn mit dieser Seite muß geschlossen sein! Ich sehe also nun einem recht baldigen Schreiben von Dir entgegen, aber einem, das dem meinigen an Ausfühlr-

lichkeit ein bißchen gleichkommt. Ich habe Dir nun wenigstens eine Übersicht gegeben, doch ich hoffe, Du wirst es auch tun. Ich bitte recht herzlich darum. Ist Georg von Bredow zurückgekehrt? Grüße alle, die sich meiner freundlich erinnern. Ich umarme sie, mit meinem ganzen lieben Deutschland zusammen, in Gedanken!

Ich will nicht rechnen: aber Deine 6 Briefe sind kaum so lang, als dieser einer! Ist das christlich? Mit der Elle, mit der man Dir mißt, sollst Du nicht messen, aber mit einer längeren! Schreibe, ich bitte Dich, bald!! morgen schon! —

Mit Freri bin ich ausgesöhnt, mit der Marchese — mehr als zu viel!

Dein letzter Brief hat manche trübe Stelle. So laß doch endlich das Prophezeien sein und besonders den bösen Artikel von den 3 Jahren. Ich fühl' es, Du möchtest mich gerne, gerade herausgesagt, g l ü c k l i c h verheiraten und im Schoße der Familie auszuruhen anfangen! Wie schön wäre das! — — es geht aber leider noch nicht! ich habe noch zu viel vor mir, zu viel unruhiges Leben und Reisen. Und dann: wo ist eine Frau für mich? — Ich Stockfisch kann mich ja gar nicht verlieben, d. h. so recht aus Herzensgrund! Das kommt nur selten, und dazu ist auch noch etwas in dem äußersten Winkel sitzen geblieben — doch lassen wir das! Kurz: es ist mir darnach zu Mut! ich werde wohl wie Beethoven sterben!

A m 9. d. M o n a t s b i n i c h 25 J a h r a l t!! Also wenigstens $^1/_3$ des allerlängsten Menschen-

alters ist zurückgelegt! Und was ist getan? — so wenig! Nichts! — keine Oper noch!! Ob denn hier kein Plätzchen für Dich ist? Ach, lieber Vater, darüber ist viel zu sagen!

Du siehst, daß ein deutscher Musiker in diesem Lande wohl etwas verdienen kann, so wie ich überhaupt überzeugt bin, daß ein ordentlicher Deutscher in jedem Fache hier sein Glück machen muß, da die Italiener so faul sind und so schlecht arbeiten — soll ich Dich aber aus Deutschland hetzen, in Deinem Alter? Und sollst Du wieder hier leben, wenn ich dort sein werde? Denn ich will bald aus Italien! Nein, nein! Noch mußt Du aushalten, bis ich von meinen notwendigen Studienreisen zurückkomme. Dann hoffe ich doch, im Staate eine Stelle zu haben, und dann — dann! — wird auch wohl die Frau kommen und die Enkelchen auf Deinem Schoß — und Dein Feierabend und Dein Ausruhen an meinem Busen! und Dein Pfeifchen und Kaffeechen in seliger Sonntagsruhe! Wie Gott will! Künstlerleben und Ruhe! Regen und Sonnenschein — Tag und Nacht! oder besser — Tag und Abend!"

(Unterschrift fehlt.)

* *
*

Der vorstehende Brief, 16 ganz eng geschriebene Quartseiten umfassend, stammt aus der Zeit, als Nicolai Organist an der preußischen Gesandtschaftskapelle im Palazzo Caffarelli war, ein Amt, dem er seit Anfang des Jahres 1834 vorstand. Wie wenig er in Ausübung seiner Funktion mit seinem

Chef, dem Ministerresidenten Karl v. Bunsen, dem gelehrten und um die Altertumswissenschaft wie um die Hebung der Kirchenmusik viel verdienten Diplomaten, in den künstlerischen Anschauungen übereinstimmte, spricht sich nur allzudeutlich in diesen Zeilen aus. Zu Ostern des Jahres 1836 trat Nicolai denn auch aus dem Staatsdienst und verfolgte seine auf die Opernkomposition gerichtete Laufbahn als freier Künstler. Die erwähnte Generalin v. Lepel, eine Engländerin, war die Gattin des Adjutanten des Prinzen Heinrich von Preußen, die der General, obschon bereits in den sechziger Jahren stehend, kürzlich erst geheiratet hatte.

Horace Vernet, der berühmte Maler, lebte damals als Direktor der französischen Akademie in Rom. Sein Haus war der Sammelpunkt der ganzen Kunstwelt in der ewigen Stadt. Mit seiner Tochter Luise und Ambroise Thomas, der als Pensionär der Akademie satzungsgemäß sich zwei Jahre hier aufhalten mußte, musizierte Nicolai des öftern.

Dlle. Unger ist die unter dem späteren Doppelnamen Karoline Ungher-Sabatier bekannte gefeierte Sängerin, die bei der Uraufführung von Beethovens 9. Sinfonie unter Leitung des Meisters mitwirkte und von der Rossini sagte, sie habe „ardeur du Sud, énergie du Nord, poitrine de bronce, voix d'argent, talent d'or". Nikolaus Lenau, dessen Braut sie ein Jahr lang war und der sie als Maria in seinem „Faust" verewigt hat, nennt sie „eine der höchsten Naturen, die wir auf Erden zu verehren haben". Sie ward Nicolai später durch

Empfehlung seiner Erstlingsoper „Enrico II“ sehr nützlich und sang bei der Uraufführung auch die Leonora di Guienna, allerdings nicht zur Zufriedenheit des Komponisten. 1877 starb sie als 77jährige Greisin.

Marie Malibran, die Schwester der jüngst verstorbenen Sängerin Pauline Viardot und Manuel Garcias, des berühmten Gesanglehrers und Erfinders des Kehlkopfspiegels, stand im letzten Jahre ihres kurzen und ruhmreichen Lebens. Ihr Hinscheiden am 23. September 1836 wurde die Veranlassung zu Nicolais erstem Bühnenwerke, einer Chor-Kantate auf den Tod der Künstlerin, die am 21. Oktober auf dem Teatro communale in Bologna zur Aufführung kam, durch schlechte Ausführung der lebenden Bilder aber um den Erfolg gebracht wurde. Am Abend bei Vernet sang Nicolai mit der Malibran zusammen, und über Nacht komponierte er auch ein Rondo über ein von ihr aufgebrachtes Thema.

Ludwig Landsberg, Violinist und Kapellmeister, 1807 zu Breslau geboren, erwarb sich dank Nicolais Einführung eine ausgezeichnete Stellung in Rom, wo er 1858 starb.

Die „allerschönste Frau“ in Posen, Berta W., die Nicolai auf dem Logenball an Königs Geburtstag, 3. August 1832, kennen lernte, als er dort seinen Vater besuchte und für die Einweihung des Domes seine D dur-Messe schrieb, lebte noch Jahre lang in seiner Erinnerung fort. Im nächsten Jahre noch schreibt er, daß die Gefühle gegen sie die schön-

sten seines Lebens waren und bleiben werden, und ruft aus: Liebe, Liebe! sie ist doch das Höchste auf Erden!! —

Eduard Grube, der nachmalige Staatsrat und Professor an der Universität zu Dorpat und Breslau, als der „Wurm-Grube" im Kreise der Zoologen bekannt, zwei Jahre jünger als Nicolai, starb 23. Juni 1880 in Breslau. Er war der Vater des bekannten Bühnenleiters Geheimrat Max Grube in Meiningen.

Julius Troschel war der Berliner Bildhauer.

Gottholds Bänke: das Friedrichs-Gymnasium in Königsberg, dessen Direktor Friedrich Aug. Gotthold, ein verdienter Schulmann, beachtenswerter Metriker und ein Meister in der Musik war.

Nicolais Mutter, geb. Wilhelmine Lauber, seines Vaters erste Gattin und kurze Zeit nach Ottos Geburt von ihm getrennt, heiratete später einen Dr. med. Berson, von dem sie die Tochter Sophie hatte, und lebte in Warschau.

Das Porträt Nicolais von dem russischen Maler F. Bruny wurde lithographiert und neuerdings vielfach reproduziert. Von dem Bilde Rachettis fehlt leider jede Spur.

Giuseppe Baini, Kapellmeister der Sixtina, der Biograph Palestrinas, dessen Werke er auch schon damals herausgeben wollte. Ein Unternehmen, das erst später durch deutsche Herausgeber zustande kam.

Georg v. Bredow auf Wagenitz bei Friesack in der Mark war Nicolais Schüler in Berlin gewesen und suchte, als er im Oktober 1834 mit Graf Schu-

lenburg und einem Franzosen de Bosc in Rom war, seinen ehemaligen Lehrer auf. Noch mehr als früher schlossen sie sich hier freundschaftlich aneinander und tauschten das brüderliche Du. Als Nicolai 1847 von Wien aus wieder nach Berlin kam, wurden die Beziehungen wieder erneuert, und Nicolai weilte öfter bei dem Freunde auf Wagenitz. Dieser erhielt auch die erste Nachricht von Nicolais plötzlichem Tode am 11. Mai 1849.

Freri war der Freund der Marchesa Aracieli, in deren Haus Nicolai viel verkehrte.

Unter den erwähnten Kompositionen Nicolais bilden die Drei italienischen Canzonetten eine bibliographische Seltenheit ersten Ranges. Der Titel lautet: Tre Ariette von accompagnamento di Piano-forte composte e dedicate alla Signora Contessa Maria Madalena Lozano nata Contessa Argoli da Ottone Nicolai. Roma, Litografia Ratti e C^{i}. Propr: dell' Autore. Prezzo bajocchi 30. Si trova da Caverni nel Negozio di Musica in Piazza di Spagna No. 65; e nella Stamperia di Musica in Via della Croce Num^{o} 17. No. 1 ist „Auretta grata", Text von Metastasio, später in Wien in der Sammlung „Stammbuchblätter" als No. 5 noch einmal veröffentlicht. Nicht mehr gedruckt wurden die beiden andern, die völlig unbekannt geblieben sind: „Qui la vidi a questo rio", Text von Cesare Buti, und „Ecco d'Amore il tempio", Text von Vittorelli.

Das Streichquartett in B dur, dessen Entstehungsgeschichte hier mitgeteilt wird, das einzige, was Nicolai geschrieben hat, war im Nachlasse

noch vorhanden, auch im vierhändigen Klavierauszuge. Heute ist es spurlos verschwunden.

Die Norma-Phantasie zeigt folgende Widmung auf dem Titelblatt: composée et très-respectueusement dediée à Son Altesse Royale Madame la Princesse Guillaume de Prusse née Princesse de Saxe-Weimar par Othon Nicolaï. — Die damalige Prinzessin Wilhelm namens Augusta („meine Schönheit" nennt sie Nicolai in einem Briefe) wurde dann die erste Kaiserin des neuen deutschen Reiches.

Daß er noch keine Oper geschrieben, sollte ihn nicht mehr lange quälen. Schon im nächsten Jahre komponierte er die erste Nummer zu „Rosmonda d'Inghilterra", die er in Wien vollendete und 1839 in Triest unter dem Titel „Enrico II." zur Aufführung brachte. Auch das Final-Quintett einer Oper „La figlia abbandonata", von der er aber nur noch eine weitere Nummer schrieb, entstand noch in Rom. Auffälligerweise erwähnt er hier einmal gar nichts von seinen geistlichen Kompositionen, unter denen der im Juli 1834 vollendete 54. Psalm sonst oft seine Feder in Bewegung setzt. Die Kirchenmusik, mit der er seine Laufbahn begann, sollte auch den Abschluß seines Künstlerlebens begleiten. Am 9. Mai 1849 leitete Nicolai zum letzten Male ein Konzert im Berliner Dom, zwei Tage darauf war er gestorben. Dauernden Nachruhm errang er sich freilich einzig durch seine Oper „Die lustigen Weiber von Windsor".

Schreiben an die Redaktion.

In Berlin lebt ein Mann, dessen Familienname auch der meinige ist — daher komme ich vielleicht in Gefahr, ihm, dessen größte Sorge die Erlangung eines unsterblichen Ruhmes zu sein scheint, zu nahe zu treten, indem diejenigen, welche mich nicht näher kennen, Eines oder das Andere von seinen Erzeugnissen für das Meinige ansehen. Da ich aber eine strenge Gerechtigkeit liebe und mir das Suum cuique über Alles geht, so bitte ich Sie, dieses in Ihrer Zeitschrift aufzunehmen, damit jede Verwechselung vermieden, und der Schein von mir abgelehnt sei, als wolle ich aus dem Glücke, mit einem großen Manne denselben Namen zu führen, für mich Vorteil ziehen.

Jener Herr also heißt, wie ich, Nicolai; er führt aber den Vornamen Gustav und ist Auditeur in Berlin. Ich dagegen führe den Vornamen Otto und lebe zur Zeit in Rom in der Qualität, in welcher ich mich unterzeichnen werde.

Er ist ein großer Dilettant in der Musik und hat mehrere diese Kunst betreffende und treffende Bücher an das Licht der Welt gebracht, in deren einem (dem Kantor von Fichtenhagen) er Mozarts Musik des Don Juan nach Verdienst ge-

tadelt und ihr die Sterblichkeit zudiktiert hat. Ich aber bin nicht Dilettant und habe auch nicht gegen Mozart geschrieben.

Er hat öfter Lob- und Preis-Gedichte an Spontini gemacht. Ich aber bin durchaus unpoetisch.

Er hat, wie ich aus der Berliner Zeitung lese, im dortigen Königlichen Theater — (die Erlaubnis dazu wird wohl ein Lohn für die Lob- und Preis-Gedichte sein) — während der Zwischenakte eines Schauspiels eine Symphonie seiner Komposition aufführen lassen, die wenigstens aus sechserlei Tempos bestand und — wenn ich mich nicht irre — „Der Aufruhr im Serail" betitelt war. Ich habe zwar auch ein paar (aber unbetitelte) Symphonien geschrieben und eine davon bei Ihnen in Leipzig, wie auch in Berlin aufgeführt, doch zeichnete sich diese nicht durch so hohe Originalität aus, sie war vielmehr nach der Einteilung geschrieben, wie ich sie an denen von Haydn, Mozart (dem von Gustav Nicolai Begrabenen — poveretto!) und Beethoven gelernt hatte, die sich als minder originell mit dieser Form begnügten. Wer weiß, was sie getan hätten, wenn sie die Symphonie von Gustav Nicolai noch hätten studieren können!

Er hat im Fache der Kirchenmusik den Text des Oratoriums „Die Zerstörung von Jerusalem" geschrieben und somit sich in dreifacher Art: als Rezensent — (Mozart), als Dichter — (Spontini — Die Zerstörung von Jerusalem) und als Komponist — (Der Aufruhr im Serail) als Meister

bewährt. Ich dagegen bin durchaus nicht dreiseitig: ich habe nur komponiert.

Er hat Italien, oder einen Teil desselben, in Eile durchflogen und in der kurzen Zeit dieses Fluges mit der bewundernswerten Scharfsicht und gallenlosen Beobachtung, mit der er in die Mängel der Mozart'schen Musik eindrang, entdeckt, was so Vielen vor ihm, sogar unserem Goethe, unentdeckt blieb, daß Italien ein schaudervolles Land sei. So ließ er denn nach seiner Nachhausekunft nicht eine Flug-, sondern eine Fluchschrift gegen dies arme Land, die den Titel führt: „Italien, wie es ist, eine Warnungsstimme usw." Bei der allgemein anerkannten Vernunft und Autorität des Verfassers wird nun wohl niemand mehr hierher reisen! — Wieviel verdankt die Welt nicht Herrn Gustav N.! Er hat ihr die Augen geöffnet! Mozart non è più il divino maestro — ma un povero ciabottino! La bell' Italia non è più il giardino dell' Europa — ma una spelunca di assassini! Ich dagegen, der ich nun schon zwei Jahre in Italien lebe, habe dies Buch nicht geschrieben, wie einige meiner deutschen Freunde zu glauben mir die Ehre erzeigten; ich bin vielmehr der Meinung so manches Andern, der behauptet, für die Beschwerden einer Reise durch Italien auf mannigfaltige Weise, namentlich durch nie geglaubte Naturschönheiten belohnt worden zu sein. Noch mehr, für meine Person hat mich die Sixtinische Kapelle schon für jede überstandene Beschwerde entschädigt. Im übrigen gibt es überall in der Welt Spitzbuben und ehrliche Leute, — aber

auch gallsüchtige Hypochonder und lebensfrohe Menschen.

Er soll endlich, wie ich aus kürzlich von Berlin erhaltenem Briefe ersehe, um seiner Originalität die Krone aufzusetzen und die Einheit in seinem Tun und Denken völlig darzulegen, ein Buch geschrieben haben, in welchem er aussprechen soll, die Musik sei der Anfang aller Laster! — Großer Gedanke! Götter-Kühnheit! Dagegen wird selbst unser Herrgott verstummen müssen, der durch den Mund St. Pauli sagt: Redet unter einander von Psalmen und Lobgesängen; singet und spielet dem Herrn in eurem Herzen! (Epheser, 5, 19.) Ich — o schenken Sie mir den Gegensatz!

Rom, den 2. Oktober 1835.

Otto Nicolai,

Organist an der Königl. Preuß. Gesandtschafts-Kapelle; maestro onorario della congregazione di St. Cecilia."

Italienische Studien.

Von Otto Nicolai.*)

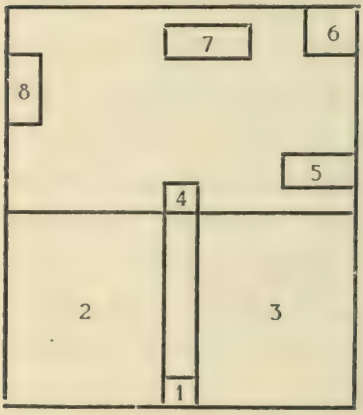
I.

Ueber die Sixtinische Capelle in Rom.

Ueberall, wo der Papst in seiner Eigenschaft als pontifex maximus erscheint und selbst die Messe liest, machen die päpstlichen Sänger die begleitende Musik aus, welche für den Gottesdienst unmöglich würdiger und passender erdacht werden kann. Der heilige Vater hält die Messe aber sonst ausschließlich in seinem Winterpalast, dem Vatikan, und zwar in der sogenannten Sixtinischen Kapelle, welche Benennung sich auch auf die Sänger selbst übergetragen hat. Es möchte demnach nicht ganz überflüssig sein, erst einige Worte über die Lokalität in dieser Kapelle zu sagen, da sie der Hauptort für die Leistungen der päpstlichen Sänger ist. — Sie ist ein hoher Saal, ungefähr 40 Fuß breit, und wohl dreimal so lang, dessen von den berühmtesten Meistern al fresco gemalte Decke und Wände (worunter Michel Angelo's Weltgericht) die Bewun-

*) Der zur Zeit sich in Mailand aufhaltende Verfasser ist nicht mit Herrn Gustav Nicolai, der „Italien wie es ist" geschrieben hat, zu verwechseln!

derung der Laien und einen Hauptteil der Studien für die in Rom lebenden Maler ausmachen. Der Saal ist durch eine Barriere in zwei große Hälften geteilt: die erste ist für das sich versammelnde Publikum bestimmt, die rechte Seite für die Frauen, die linke für die Männer; in der zweiten ist der Altar, der Thron des Papstes, die Sitze der Kardinäle und der übrigen zur Funktion gehörenden Personen, wie auch der Sänger-Chor. Beide Hälften sind durch eine große Tür vereinigt, die aber während der Predigt, dem Gesang der Miserere's und andern Stille fordernden Handlungen geschlossen wird. Zu mehrer Deutlichkeit folgende Figur:



1. Eintrittstür für das Publikum, aus der sogen. Sala regia kommend.
2. Ort für die Männer.
3. Ort für die Frauen.
4. Verbindungstür.
5. Chor der Sänger.
6. Eintrittstür für den Papst und den Klerus, aus dem Innern des Vatikans kommend.
7. Altar.
8. Thron des Papstes.

Der Chor der Sänger ist etwa 10 Fuß hoch über der Erde und, was dem musikalischen Effekt vielleicht in Etwas schadet, in die Mauer selbst zurückgezogen: er ist von vornehin mehr geöffnet als gegen den Hintergrund, so daß die Sänger beinahe wie aus dem Schalloche einer Trompete singen. Sie sind durch ein hohes Gitterwerk den Augen der Versammelten fast gänzlich entzogen, wie auch der

Eintritt in den Chor bei Strafe der Exkommunikation verboten ist.

Die Anzahl der Sixtinischen Sänger überschreitet nicht 30 und in der Regel sind etwa 26 bis 27 Singende anwesend. Da sie immer ohne alle Instrumental-Begleitung singen, so wäre um so mehr ein schönes, gleiches Stimmenverhältnis zu wünschen, welches indes nicht so leicht zu erlangen ist, denn die Sopranstimmen sind natürlich durch Kastraten besetzt, und deren sind jetzt selten zu finden. Frauen sind der Heiligkeit des Ortes wegen unzulässig, und Knaben, teils wegen der Qualität ihrer Stimmen, die besonders im Gemisch mit Männern einen unangenehmen Abstand bilden, unbrauchbar, teils auch, weil wirklich eine so große musikalische Kenntnis und Übung notwendig ist, um in der Sixtina singen zu können, daß Knaben diesem Geschäft nicht gewachsen sein können. So sind denn die Sopranstimmen im Verhältnis etwas schwach, besonders da einige wirklich ganz vortreffliche und starke Baß- und Tenor-Stimmen in der Sixtina vorhanden sind. Die Kontraalte werden nicht von Kastraten, sondern von Männern im Falsett gesungen, deren einige selbst mit der Kopfstimme die höchsten Noten des Kontraaltes zu erreichen imstande sind, besonders da die Intonationen der Stücke nicht hoch genommen werden.

Sämtliche Sänger singen aus einem einzigen großen Notenbuche, in welchem die verschiedenen Stimmen mit sehr großer Schrift untereinander, jedoch nicht nach Partiturenweise abgedruckt

stehen*) und welches auf einem sehr hohen Pult aufgerichtet ist, so daß die vordersten Sänger (die Soprane und Tenöre) nur mit gehobenem Kopfe zu lesen imstande sind. Der Direktor nimmt den nächsten Platz vor dem Pult ein, und indem also jeder Sänger, wenn er seine Stimme liest, auch unwillkürlich die Hand des Dirigenten sieht, so ist eben dadurch ein leichtes Lenken der Zusammensingenden bewirkbar und in dieser Einrichtung ohne Zweifel ein Hauptgrund der bewundernswürdigen Einheit dieser Sänger zu suchen.

Die Verfassung der Sixtina ist beinahe eine republikanische zu nennen. Der Direktor wird von den Sängern selbst unter ihnen ausgewählt und dann vom Papste bestätigt; er muß jedoch immer ein Baß-Sänger sein. Der gegenwärtige Direktor ist der Abbate Don Giuseppe Baini, mein würdiger und geliebter Freund und Lehrer, der diesen Posten nun schon 40 Jahre verwaltet, da er bald nach seinem Eintritt in die Kapelle (1795) zum Direktor gewählt wurde und es auch seitdem immer geblieben ist. Der Direktor ist für die Ausführung in der Sixtina von höchster Wichtigkeit, denn die Kunst ihres Gesanges beruht auf T r a d i t i o n und in keinem theoretischen Werk ist es geschrieben, w i e in derselben gesungen wird: man muß es a u s d e m G e b r a u c h erlernen und nur die im Dienst der Kapelle Altgewordenen können die ver-

*) Von diesen seltenen, schönen Büchern habe ich mehrere klassische Stücke enthaltende, an mich gebracht und hoffe sie dereinst nach Deutschland mitzubringen. —

schiedene Vortragsweise j e d e s Musikstückes und den höchst komplizierten Ritus kennen. Die neu eintretenden Sänger werden von den älteren unterwiesen. Die Musikstücke sind fast für das ganze Jahr bestimmt und davon eine so große Auswahl vorhanden, daß nur wenige mehr als einmal im Jahre vorkommen. Dies kann auch nicht anders sein, denn da sich die Sixtina seit Jahrhunderten des Besitzes von Komponisten unter ihren Sängern rühmen kann, so haben diese (Palestrina an der Spitze) nach und nach alles komponiert, was nur zu ihren Funktionen gebraucht wird, und da sie denn auch zu gleicher Zeit die Direktoren der Kapelle waren, so haben sie natürlich ihre Kompositionen eingeführt, dem Ritus gewissermaßen einverleibt und selbst die Art und Weise, wie sie dieselben gesungen haben wollten, angegeben, welche aus den bloßen Noten nicht erkannt werden kann, und die dann durch Tradition das Eigentum ihrer Nachfolger wurde. Es läßt sich zwar nicht leugnen, daß man aus diesen Ursachen in der Sixtina eigentlich nur die aus Einer und derselben Schule hervorgegangenen Erzeugnisse — (die daher nicht frei von Manier sind —) zu hören bekommt, aber in der Ausführung dieser Stücke leistet sie dafür auch etwas ganz Eigentümliches, Einziges. Proben sind eben daher auch nicht nötig: sie finden nie statt, außer einmal im Jahre, vor der heiligen Woche, in welcher die Stücke vorkommen, in deren Ausführung die Sixtina — ungerechter Weise! — ihren ganz besonderen Ruhm suchen zu müssen

glaubt: ich meine besonders die Misereris.*) Von Einführung neuer Kompositionen in der Sixtina kann unter solchen Umständen keine Rede sein; die jüngst zur Aufführung gebrachte ist Baini's Miserere, welches am heiligen Mittwoch vorkommt: doch sticht auch dieses Stück, obgleich Baini der größte lebende Kenner der alten Musik ist, durch moderne Modulationen schon sehr gegen die übrigen

*) Das sich um diese Zeit gerade sehr zahlreich versammelnde Publikum, größtenteils Fremde, besonders Engländer — (Römer kommen fast niemals in die Sixtina, am allerwenigsten aber um diese Zeit, wo der Andrang so groß ist, daß Eintrittskarten ausgegeben werden, und bei allen solchen Gelegenheiten hat in Rom der Signor Forestiere den Vorzug —) ist unstreitig der Grund, daß die Sänger in diesen Stücken nach Bewunderung zu haschen anfangen und somit aus ihrer eigentlichen Bestimmung und aus ihrer schönen Eigentümlichkeit, die gerade ihr größtes Verdienst ausmacht, heraustreten. Die Sixtina ist mir um diese Zeit oft wie ein Konzertsaal vorgekommen: die hübschen Engländerinnen erscheinen in eleganter Toilette und ihre schönen seidenen Stoffe von schwarzer Farbe heben nur umsomehr die blendende Weiße ihrer Schwanenhälse und lassen die Lieblichkeit ihrer blauen Augen und blonden Locken um so besser hervortreten: die anwesenden jungen Leute tragen Militär-, Zivil- und Phantasie-Uniform oder erscheinen doch wenigstens im eleganten Frack mit einem Claque — (o herrliche Erfindung um abgelegte Hüte zu Ehren zu bringen!) unterm Arm: die Lorgnetten sind in Arbeit: auf den ersten Bänken sitzen die besternten Minister der fremden Höfe und einige päpstliche buntgekleidete Schweizer halten dabei Wache, damit kein Unbeordneter sich auf diese Ehrenplätze dränge: die Sänger schnörkeln dazu: und ein armer Kapellmeister, der hinten im Winkel an die Wand gelehnt steht (denn man ließ ihn nicht weiter vor, weil er keinen Frack anzuziehen hatte) verdaut diese Demutpille! —

in der Sixtina gebräuchlichen, älteren Kompositionen ab.

Den Gesang der Sixtina möchte ich in dreierlei Gattungen teilen:

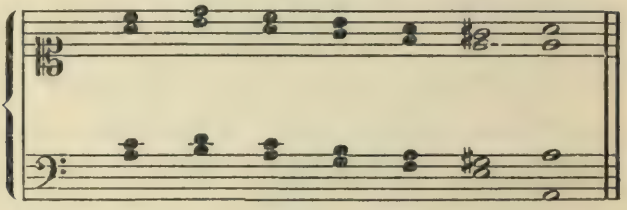
1. Gregorianischer Gesang (Canto fermo).
2. Chor-Gesang.
3. Solo-Gesang.

Diese Einteilung gibt uns zugleich den historischen Gang der Vervollkommnung des Kirchengesanges an, deren verschiedene Stufen sich in der Sixtina sämtlich in Ausführung erhalten haben und dem beobachtenden zuhörenden Kenner in dieser Kapelle gewissermaßen eine lebendige Geschichte der Kirchenmusik vorführen.

Der Gregorianische Gesang, Canto fermo, wird häufig bei den Messen an geringeren Festtagen, bei längeren Gebeten, beim Psalmodieren und überhaupt da angewandt, wo eine große Menge Worte in möglichst kurzer Zeit gesungen werden müssen. Er bildet die älteste, und natürlich von der Vervollkommnung späterer Musik entfernteste Art des Gesanges, und aus ihm sind die spätern Musik-Arten entstanden. Man kann sie in vier Arten teilen:

Die erste und älteste Art des Canto fermo ist, daß alle Sänger unisono (in Oktaven) dasselbe singen, indem sie jeder Note eine gleiche Dauer geben und nur die letztbetonte Silbe am Ende der Phrase länger ausdehnen, welches überhaupt der Charakter des Gregorianischen Gesanges ist, da er noch keine Takteinteilung hat.

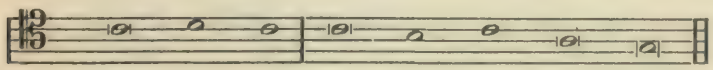
Die zweite Art ist der Gesang in Terzen, so daß die Bässe und Contraalte in Oktaven dasselbe singen und die Tenöre und Soprane darüber Terzen bilden. Bei dieser Art machen die Bässe am Ende der Phrase einen Baß-Fall (Cadenz-Fall in die Quinte), indem die übrigen Sänger zur vorletzten Note — welche auf die letztbetonte Silbe kommt — eine große Terz und zur letzten einen Durdreiklang formieren. Z. B.



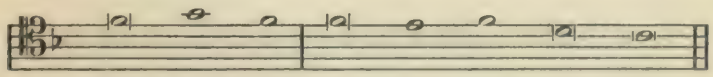
Auch diese Art zu singen trägt noch sehr das Gepräge der Roheit der Kunst an sich und war die erste Stufe zum mehrstimmigen Gesange. An das Absingen des Gregorianischen Kirchengesangs in der Sixtina muß man sich überhaupt erst gewöhnen, ehe man ihn ohne Chagrin anhören kann: er kommt einem musikalisch gebildeten und an neuere Musik gewöhnten Ohr die ersten Male barbarisch vor. Man muß ihn wie eine unvermeidliche Zugabe zu den übrigen Gesängen der Sixtina hinnehmen.

Die dritte Art gewinnt schon an Klang. Es ist diejenige Art zu singen, welche zuerst falso bordone genannt wurde, mit welchem Namen später auch andere Musik-Arten benannt wurden, und findet hauptsächlich beim Absingen der Psalmen

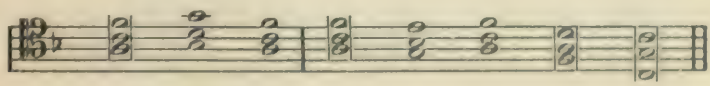
Anwendung. Die Oberstimme singt den Cantus firmus und die Tenöre und Bäße formen darunter immer eine Quarte und Sexte, so daß das Ganze eine Folge von Sexten-Akkorden bildet. Am Ende der Phrase machen die Bässe diejenige Cadenz, die dem Kirchenton, dessen Cantus firmus gerade gesungen wird, angemessen ist. Die Abhandlung der Kirchentöne würde ein eigenes, für sich zu behandelndes Kapitel ausmachen und in diesem gedrängten Aufsatz ist nicht der Ort dazu; ich will jedoch einen Cantus firmus, der besonders leicht ins Ohr fällt, herausnehmen, um an ihm mich durch Beispiele deutlicher machen zu können. Nehmen wir die Psalmodie (Cantus firmus der Psalmen) des achten Kirchentones; sie lautet:



oder transponiert:

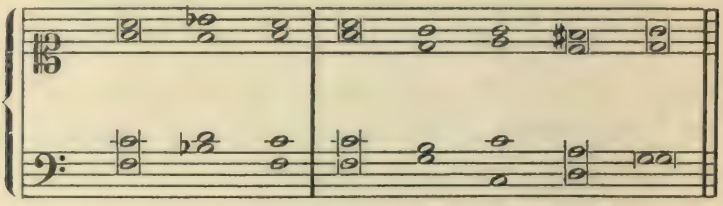


und würde in der beschriebenen Art zu singen, also folgenden Effekt machen:



(Über die Weise, wie man diese Noten psalmodiert, kann ich mich ebenfalls hier nicht weiter auslassen; auch dieser Gegenstand fordert eine eigene Abhandlung.)

Die vierte Art kann schon zu schöner harmonischer Behandlung Anlaß geben und wird ebenfalls falso bordone genannt. Eine Stimme singt den Cantus firmus, während die übrigen in gutem vierstimmigem Satz — versteht sich von selbst in vollkommenen Dreiklängen, denn andere Akkorde entweihen selten die Heiligkeit der Sixtina — dazu begleiten. Von der angeführten Psalmodie des achten Kirchentones ist die harmonische Behandlung folgende:



wo also der Cantus firmus im Tenor liegt.

(Noch manchen andern schönen falso bordone habe ich in der Sixtina während des Gesanges notiert.)

Der Chorgesang in der Sixtina ist wahrhaft würdig, kräftig und erhebend. Es ist nicht dieses fortwährende Schwellen und Nachlassen, welches den Ausdruck neuerer Musik ausmacht und oftmals den Stempel von Sentimentalität trägt: hier singt vielmehr Jeder mit starker Sicherheit und voller Kehle seinem Gotte zu Ehren, und wahrlich, die dreißig Sixtiner geben oft einen Klang aus, als ob es ihrer Hundert wären! Selten nur singt der Chor piano — aber wenn er es einmal anwendet, dann ist es auch von desto größerer Wirkung: Die

Verschiedenheit des Vortrages wird vielmehr durch Abwechselung zwischen Chor- und Solo-Gesang hervorgebracht. Als höchste Leistung im Chorgesang der Sixtina sind mir erschienen: Palestrina's achtstimmiges Stabat mater und die Chöre (turbe) von Ludovico di Vittoria, welche die Responsorien in der Passion ausmachen; beide kommen am Palmsonntag vor. Wie soll ich Ihnen aber beschreiben, werter Freund, wie sie das singen? Genug, wenn ich Ihnen sage, daß bei den Versen:

Quis est homo qui non fleret
Christi matrem si videret —

und später wenn die Chöre in den Worten flentem und gementem sich in bitterem Klagen antworten, jedem Fühlenden die Tränen in die Augen treten. Das ist eine solche Stelle, wo der Chor piano singt. Ebenso bebt die Seele vor Angst, wenn sie in der Passion das zweimalige Crucifigetur intonieren.*)

*) Höchst interessant und auffallend ist mir die große Ähnlichkeit der Form gewesen, welche Joh. Seb. Bach's große Passions-Musik mit der Weise hat, wie man die Passions-Geschichte am Palmsonntage in der Sixtina verträgt. (Bach ist niemals in Rom gewesen.) Sie wird ebenfalls von verschiedenen Stimmen auf Gregorianischen Gesang in rezitativartigem Vortrag gesungen. Der Evangelist ist ein Baß, Christus ist ein (wunderschöner) Bariton und die übrigen Personen werden von einer Alt-Stimme (in hoher Tenor-Lage) gesungen. Diese drei Hauptsänger stehen während des Vortrages der Passion nicht auf dem Chor, sondern unter den die Funktion verrichtenden Priestern in der Nähe des Altars. Die eingreifenden Chöre werden, wie auch der zweistimmige Gesang der beiden falschen Zeugen, von den Sängern auf dem Chor gesungen, und

Wenn man die einfachen weißen Noten Palestrina's und überhaupt die Musiken jener Zeit betrachtet und sie nach unserer Weise getreu so wiedergeben wollte, so würde jeder Versuch, eine solche Komposition auszuführen, nur wenig Wirkung hervorbringen. Man muß aber hier an Ort und Stelle lernen: was alles dabei zu beobachten ist. Hierüber einige Worte.

Der Ton, aus dem ein Stück geschrieben ist, ist etwas ganz Relatives und keineswegs als Höhen- und Tiefen-Bestimmung anzusehen, in welcher das Stück intoniert werden soll, wie heutigen Tages. Man muß vielmehr die Ausdehnung der Stimmen betrachten und danach einen zur Ausführung bequemen Grundton wählen: es war einmal Sitte jener Zeit, nicht mit anderer Vorzeichnung als höchstens mit einem ♭ zu schreiben; sollten nun deshalb alle Stücke in c oder f intoniert werden müssen? Zudem ist es für reine Vocal-Musik ganz unnötig, eine bestimmte Höhe oder Tiefe anzunehmen, nur mit Einführung der Instrumental-Musik wurde dies notwendig. Ebenso sind die verschiedenen Schlüssel nicht immer als Indikationen der Stimmengattungen anzusehen, von denen das Stück vorzutragen ist. Die Bässe sind oft im Tenorschlüssel geschrieben, die Tenöre im Altschlüssel, die Kontraalte im Mezzo-Sopran- oder auch im Sopran-Schlüssel, die Soprane im Violin-Schlüssel. Auch finden sich

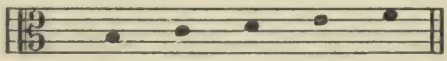
haben einen höchst passenden, wenn der Ausdruck erlaubt ist, sich etwas dem Dramatischen nähernden Vortrag, der von allem, was die Sixtina sonst singt, sehr verschieden ist. —

wohl der hohe Violin-Schlüssel , der Bariton- und der tiefe Baß-Schlüssel vor. Was für Stimmgattungen durch die Schlüssel angedeutet werden sollen, das muß aus ihrer ganzen Zusammenstellung beurteilt werden, die von den alten Komponisten stets so gewählt wurde, daß sie, um ein schönes Stimmverhältnis zu behalten und zugleich die natürliche Stimmausdehnung zu beachten, die Notensysteme nicht zu überschreiten nötig hatten, welches sogar als eine Regel in jener Zeit angesehen wurde.

Erhöhungs- und Vertiefungszeichen (ich meine ♯ und ♭) müssen zuweilen zugesetzt werden, auch wo sie nicht geschrieben stehen und es wird nur durch die außerordentliche Musik-Kenntnis der Sänger jener Zeiten erklärlich, daß sie wußten, wo sie dieselben zuzufügen hätten. Dieses Wissen beruht auf der Kenntnis der Kirchentonarten und auf großer praktischer Übung. (Es erfordert eine eigene Abhandlung, um die Regeln einigermaßen festzusetzen, wo man in den Kompositionen des 16. und 17. Jahrhunderts ♯ oder ♭ zu supponieren hat, und hier sei mir erlaubt zu sagen, daß manche theoretischen Schriftsteller zu freigebig gewesen sind. Selbst der hochgeschätzte Padre Martini hat in seinen herausgegebenen Beispielen Vorsetzungszeichen zugesetzt, die in der Sixtina nicht gesungen werden. De mortuis nil nisi bene! Aber man muß doch glauben, daß der ehrwürdige Pater wohl mehr ein Kritiker und Lehrer zu seiner Zeit, als ein großer

Komponist gewesen sein mag, denn ich habe im Liceo filarmonico zu Bologna in der großen von ihm hinterlassenen Musiksammlung manche Handschrift, namentlich 16stimmige Stücke, gesehen, in denen Martini mit scharfem Auge viele Quinten und Oktaven herausgefunden und bekreuzt hatte, während doch in seinen eigenen Kompositionen, die eben auch dort handschriftlich vorhanden sind, dieselben Verstöße leicht gefunden werden können. Auch ist manches höchst weltliche Kirchenstück von ihm dort zu sehen, während er doch in seiner Vorrede zum Saggio fondamentale di Contrapuncto über den Verfall des wahren Stiles der Kirchenmusik (namentlich gegen Pergolese's Stabat mater) sehr heftig eifert. Die genannte große Musiksammlung ist übrigens so in Unordnung, daß nicht einmal ein vollständiger Katalog davon existiert, und Niemand in Italien gibt sich die Mühe, auf diese vermodernden Schätze auch nur einen Blick zu werfen.) Was für eine hochzuehrende Person mußte nicht in jenen Zeiten ein Sänger sein?! In der Tat waren sie größtenteils selbst Komponisten, wenigstens gute Musiker. — (Schon die Kunst des Syllabierens (Noten-Singens) nach Guido's System der Hexachorde, welches zu jenen Zeiten angewandt wurde, erforderte große Kenntnisse. Man konnte nicht so leicht dazu kommen, nach Noten zu singen, als jetzt, wo jedem, der auch vielleicht nicht dazu berufen wäre, so viele — Brücken zu Gebote stehen, sich in die Musik hinein zu pfuschen. Die neuere Zeit hat gewissermaßen Musik-Dampf-Instruktions-Maschi-

nen hervorgebracht! Damals war es anders und das „Nach-Notensingen“ mehr eine Kunst. So konnte z. B. eine und dieselbe Note nach Umständen sol auch fa, auch ut heißen, je nachdem der eine oder der andere Hexachord zu Grunde gelegt wurde (der Hexachorde waren drei: Essacorde naturale; per ♭ molle und per ♮ duro), und die Festsetzung ihres Namens hängt von Grundsätzen ab, die schon harmonische Kenntnis erfordern. Die Hexachorde und somit die Namen der Noten, wurden im Verlauf des Stückes fortwährend gewechselt, oft schon bei 5 aufeinander folgenden Tönen, wenn zwei halbe Töne darin vorkommen, die stets mi-fa heißen, z. B.



und diese Verschiedenheiten mußten von jenen Sängern im Augenblick erkannt und entschieden werden. Aus jener Zeit schreiben sich auch die jetzt noch, zuweilen namentlich in Italien, gehörten Benennungen Csolfant für C, Alamire für A usw. her. Erst mit Einführung der si zerfiel das ganze Tonsystem in die noch gut gebräuchliche Octaven-Einteilung. Es ist nicht zu leugnen, daß wir die Technik der Musik unendlich vereinfacht haben, aber — — ich möchte fast wünschen, sie wäre nicht so leicht! Wir, die wir es wahrhaft ernstlich mit der Kunst meinen, würden das Überwinden der Schwierigkeiten nicht scheuen, und die, welche mit der

Kunst nur spaßen wollen, würden vor diesen Schwierigkeiten zurückschrecken! — Der Musiker würden weniger und die Wenigen mehr geachtet sein! —

Wir finden auch bei jenen Meistern niemals weder Tempo-Bezeichnung, noch piano, noch forte, noch solo oder tutti geschrieben, und dennoch werden alle diese Verschiedenheiten des Vortrages in der Sixtina angewandt.

Das Tempo wird dem Sinn der Worte gemäß genommen und stets in halben Noten geschlagen, die keineswegs so langsam sind als wir, die wir an Viertel- und Achtel-Schreibart gewohnt sind, glauben möchten. Bei mehr Kraft und Schnelle erfordernden Worten wird das Tempo schneller genommen, z. B. beim et in saecula. Oftmals werden die halben Noten, besonders im Tripeltakt, so schnell, daß wir sie heutigen Tages in Achteln schreiben würden mit der Überschrift etwa Allegro moderato. Wenn im Verlauf des Tonstückes ein Satz vorkommt, der für eine verschiedene Stimmenanzahl geschrieben ist, so ist dies ein Zeichen, daß diese Stelle von Solostimmen gesungen werden soll. Piano und forte werden mehr beim Solo-Gesang als im Chor angewandt. Besonders aber zu rühmen ist die Art, wie die Sixtinischen Sänger Figuren vortragen, bei denen mehrere Noten auf eine Silbe kommen. Es ist ein Schlagen, ein scharfes Absondern der verschiedenen Töne darin, welches wir in unseren Chorgesängen vernachlässigen und was die

Harmonie klarer hervortreten läßt. Sie nennen diese Art des Vortrages picchettare.

Die im Chor gesungenen Kompositionen sind größtenteils 4-, 5- und 6stimmig und man kann wohl sagen, daß sie sich, dem historischen Gang der Vervollkommnung zufolge, an die letztbeschriebene Art der falso bordones, also an den Gregorianischen Gesang anschließen und aus ihm, wie die meisten Stücke des 16. und 17. Jahrhunderts, hervorgegangen sind, denn eine Stimme enthält fast immer den alten Cantus firmus, während die andern in unbeschreiblicher, nur den Komponisten jener Zeit gehörenden Kunst und Klarheit kontrapunktieren. Sieben-, acht- und neunstimmige Stücke kommen seltener vor und mehr als neunstimmige niemals; denn da die Zahl der Sixtinischen Sänger nie größer war,*) so haben auch ihre Komponisten nicht so vielstimmige Stücke geschrieben, deren Ausführung unmöglich, wenigstens unvollkommen geworden wäre.**)

*) In früheren Zeiten zählte die Kapelle nur 9 Sänger, später 12, 18, 20; unter Leo III. (1513—21) wurde die Zahl auf 36 erhöht, später wieder auf 24 — 7 Soprane, 7 Alte, 4 Tenöre, 6 Bässe — vermindert (D. H.).

**) Für andere Kapellen Roms, z. B. für die von St. Maria maggiore und St. Giovanni Laterano, sind von deren Kapellmeistern, namentlich von Ottavio Pitoni, Orazio Benevoli, Canicciari usw., im vorigen Jahrhundert viele 16stimmige Stücke geschrieben worden, von denen ich mehrere erworben habe. Diese Kapellen müssen früher also in glänzendem Zustande gewesen sein: jetzt sind sie fast zur Erbärmlichkeit aller übrigen italienischen Kirchenmusik herabgesunken und

Oftmals ist es mir in den Sinn gekommen: ob wohl eine recht große Sängerzahl, wie z. B. die Singakademie zu Berlin, der Ausführung Palestrinascher und ähnlicher Stücke vorteilhaft wäre oder nicht: Palestrina dachte für seine Kapelle und kannte die Wirkung solcher Stimmenmasse gar nicht. Dies wäre wohl einmal praktisch zu versuchen! Jedenfalls ist in der Weise des Chorgesanges der Sixtina manches Schätzbare, was in unse-

haben der Sixtina allein das Feld überlassen. — Am heiligen Peterstage wird zu Rom im St. Peter eine große Vesper bei invito generale gesungen, d. h. jeder Musiker ist ein für allemal eingeladen, an diesem Tage in St. Peter mitzusingen für ein gewisses festgesetztes Honorar. Diese Musiker sollen in früherer Zeit wirklich etwas Außerordentliches [geleistet haben] und durch die Menge der sich einstellenden Sänger [soll es] möglich gewesen sein, große vielstimmige Kompositionen zur Ausführung zu bringen. Pitoni's großer 16stimmiger Psalm Dixit Dominus war dabei eine feststehende Komposition, und Baini kann von der Wirkung desselben nicht genug Ruhmes machen. (Ich habe ihn an mich gebracht.) Heutigen Tages können so große Musiken am St. Peterstage nicht mehr vorkommen: es fehlt an Sängern. Auch die Kompositionen, die man jetzt da singt, zeichnen sich wenig vor der übrigen neuern italienischen Kirchenmusik aus und sind oftmals von Fioravanti (dem berühmten Buffo-Komponisten), der sich auf seine alten Tage vom Theater in St. Peter geflüchtet hat, wo er Kapellmeister ist. Das größte vielstimmige Stück ist ein höchst kunstvoll gearbeitetes Kyrie und Gloria zu 48 Stimmen von Gregorio Ballabene (am Ende des vorigen Jahrhunderts Kapellmeister in Rom), das ich aus der Bibliothek des Abbate Fortunato Santini erworben, und das, wie ich glaube, bis jetzt in Deutschland noch nicht vorhanden ist. Manches Schöne habe ich auch aus der Musiksammlung des Padre Martini im Liceo zu Bologna erhalten.

ren großen deutschen Singvereinen, die freilich an Numerosität der Sänger die Sixtina weit überragen, angewandt werden und zu größerer Vervollkommnung derselben beitragen könnte.*)

Der Sologesang in der Sixtina wird einem an neue Musik Gewöhnten am ersten verständlich und schön erscheinen. Im Vortrage des Sologesanges nehmen sich die Sixtinischen Sänger die größten Freiheiten, von denen man sich kaum eine Idee machen kann, wenn man die Noten betrachtet, nach denen sie singen. Der Direktor wechselt oft

*) Ich habe meinen wahren Ärger über gewisse Berliner Gelehrte gehabt, die so auf einige Tage in Rom hineinguckten und dann über das Barbarische des Sixtinischen Gesanges klagten, so wie sie denn auch an Raffael'schen Bildern mäkelten. Man sei gerecht und hüte sich vor Einseitigkeit und Eigendünkel! Das Schöne will oft erst gesucht sein und wird Einem nicht immer auf dem Präsentierteller entgegengetragen! — Diese Herren zogen heim — um zu Hause ihren Mitbürgern als vielgereiste Leute Belehrungen über wahres Schöne in den Künsten zu geben! . . . . Überhaupt sei mir die abschweifende Bemerkung erlaubt, daß besonders diejenigen Leute, welche über ein Land berichten wollen, sich nicht so kurze Zeit in demselben aufhalten sollten, als es gewöhnlich geschieht. Sie reisen in der Regel ein Land durch, wie ein Leser ein Buch, wenn er dessen Blätter zwischen zwei Fingern hinschnellen läßt, und glauben dann das Recht zu haben, andern Leuten über den wahren Zustand desselben die Augen zu eröffnen, — während doch ihren eignen vielleicht manches verkehrt erschienen ist, und sie sich nicht die Zeit genommen haben, in sich einen Zweifel über ihr eigenes Urteil aufkommen zu lassen. Namentlich ist es wohl für einen Deutschen schwer, über Italien richtig zu urteilen, und ganz besonders in Gegenständen der schönen Künste.

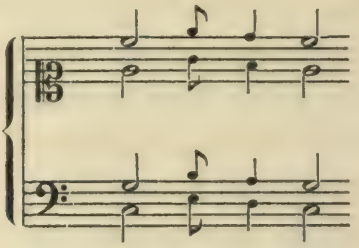
dem Sinn der Worte, eigener Empfindung und der ihm überkommenen Tradition gemäß das Tempo, läßt rallentando und stringendo und crescendo und diminuendo machen, wo denn wirklich die ganz eigentümliche Kunst Baini's und die ungemeine Folgsamkeit der Singenden, die jede Bewegung seines Fingers schon kennen und zu deuten verstehen, nicht genug bewundert werden kann. Außerdem fügen die Sänger nach eigenem Gutdünken der Musik eine Menge von Verzierungen, durchgehender Noten und Vorhalte zu. Diese Freiheit ist ihnen ebenfalls aus Tradition überkommen und findet in der schon erwähnten großen Musikbildung ihrer Vorgänger Erklärung, denen das Zufügen von Verzierungen wohl erlaubt sein durfte, da nicht zu befürchten war, daß sie s o l c h e machen würden, die der guten Harmonie schädlich werden könnten. Es ist wohl zu glauben, daß viele der Ausschmükkungen, welche die heutigen Sixtinischen Sänger machen, noch dieselben sind, die ihre Vorgänger erfanden, um so mehr, als ihre Musikbildung heutigen Tages nicht mehr so groß ist als früher. In diesem Augenblick besitzt die Sixtina außer Baini keinen namhaften Komponisten. Die Sänger sind indes auch heutigen Tages noch gut unterrichtet und treffen recht gut a prima vista.*)

*) Dies kann ich aus eigener Erfahrung bestätigen, da ich das Glück hatte, öfter Einiges meiner eignen Kompositionen a cappella von ihnen singen zu hören, wozu mir privatim im Hause des Königl. Preuß. bevollmächtigten Ministers zu Rom, des Herrn Geh. R. Dr. Bunsen, Gelegenheit wurde.

Das Zufügen von Schnörkeln usw. gibt indes in der Sixtina auch zu manchem Mißbrauch Anlaß, und es ist nicht zu leugnen, daß heutigen Tages manche Komposition von den päpstlichen Sängern durch unpassende Ausschmückungen verunstaltet wird. Hierher rechne ich vor allem die Ausführung des Allegri'schen Miserere's, bei dem die Solostücke dermaßen ausgeschmückt werden, daß man die Musik unmöglich mehr dieselbe nennen kann: es ist nicht übertrieben, wenn ich Sie versichere, daß kaum noch die Harmonien herauszukennen sind. Überhaupt ist diese Leistung der Sixtina, welche die berühmteste ist, gerade eine ihrer schwächsten (aus den schon bemerkten Gründen); — am schönsten hört man sie singen, wenn man gerade die am wenigsten frequentierten Funktionen besucht, wo sie sich am wenigsten durch Haschen nach Bewunderung zu unzeitigen Schnörkeln verleiten lassen. — Es wird Ihnen leicht erklärlich sein, daß, wenn bei verschiedenen Stimmen jeder nach seiner Willkür durchgehende Noten anbringt, die Harmonie oft widerwärtig werden muß. Besonders lästig ist mir

oft die Figur

gewesen, die im Überfluß angewandt wird und auch noch eine Hauptverzierung des neuesten italienischen Gesanges ausmacht. Die herzzerreißenden Oktaven und Quinten, wenn sie so recht nach Leibeskräften, z. B.



intonieren, waren mir in der ersten Zeit ganz unerträglich! — So ist denn auch einiges zu wünschen: indes Nil sub sole perfectum! — Die meisten Solostücke werden indes mit einem so eigentümlichen, überaus schönen Vortrage gesungen, daß es wirklich unbeschreiblich ist! Nie werde ich vergessen, wie mir zu Mute wurde, als in der ersten Messe, der ich in der Sixtina beiwohnte, das Benedictus, welches fast immer von Solostimmen gesungen wird, intoniert wurde! (Es war das a 5 von Fazzini und wird stets eine meiner Lieblingskompositionen bleiben!) —

Diese Art Gesang hat etwas Heiliges, was mich auch unwillkürlich bei der Ansicht gewisser älterer Bilder, namentlich Pietro Perugino und Francesco Francia, anweht: sie ist aus wahrhaft religiöser Überzeugung hervorgegangen! — Fast jedes Solostück hat einen eigenen, ihm angemessenen, der Sixtina eigentümlich gehörenden Vortrag, für den es aber keine allgemeinen Regeln gibt, sondern der ex usu gelernt werden muß.*)

*) Baini hat zu dem Ende manches mit mir durchgegangen und mir die Vortragsweise angedeutet.

Der vorhin erwähnte ausschweifende Teil des Sologesanges in der Sixtina bildet gewissermaßen den Übergang und Anfang zur übrigen italienischen Kirchenmusik, welche wirklich entsetzlich ist! — Trotzdem der jetzige Vicarius Seiner Heiligkeit schon zum öftern Edikte erlassen hat, die das Spielen von Opern-Stücken in den Kirchen verbieten, so hört man doch fast aus jeder Kirchentür, an der man vorübergeht, im Hause Gottes Rossini und Bellini pfeifen, und ich gestehe Ihnen, daß ich oftmals vor der Schwelle wieder umkehrte, wenn religiöses Bedürfnis mich in die Kirche führen wollte, und mir dann diese, überdies noch auf schlechten, schreienden und verstimmten Orgeln schlecht gespielte Musik entgegentönte und höhnte! — Man glaubt, was Musik betrifft, in italienischen Kirchen oft geradezu im Theater zu sein. Ich habe es in Bologna erlebt, daß bei einer großen Tenor-Bravour-Arie (komponiert von Pilotti, der dort ein Kirchenkomponist genannt und als solcher sehr geschätzt wird), in welcher der Sänger sich abquälte, auf Agnus Dei oder ähnliche Worte eine Menge von Läufen und Koloraturen zu gurgeln, in der Endkadenz, als er eben seiner Leistung in einer hohen Note die Krone aufsetzen wollte (es war eine fromme, unschuldige None a über dem Dominantenakkord auf G, denn das Stück ging aus C-Dur), ihm glücklicherweise die Stimme überschnappte und das zahlreiche Publikum — in ein sehr vernehmliches Räuspern und Seufzen ausbrach! — — In dieser für mich aus noch so manchen Gründen

merkwürdigen Stadt erlebte ich es auch, wie bei einer sehr großen Kirchenmusik (es war am Tage des Schutzpatrons St. Petronio) ein Stück wieder von vorne angefangen werden mußte, da man nach einigen Takten stecken geblieben war.

Unter solchen Umständen ist denn die Sixtina um so mehr eine wahrhaftige stella maris — ein wirkliches refugium peccatorum, welche Namen sie aber auch ohne die Vergleichung mit der übrigen, so tief unter ihr stehenden italienischen Kirchenmusik im vollsten Sinne der Worte verdient.

Otto Nicolai.

Mailand, im Jan. 1837.

II.

Einige Betrachtungen über die italienische Oper, im Vergleich zur deutschen.

Leider besteht jetzt wie in Deutschland, so in Italien, eine so große Einseitigkeit des Urteils der Einen über die Andern, eine so arge Sinnes-Verschiedenheit über Musik, daß ich wohl nicht ganz mit Unrecht befürchte, diese Zeilen könnten solchen von meinen Landsleuten zu Gesicht kommen, die von mir, als einem geborenen Deutschen, eine absolute Schmähschrift auf italienische Musik erheischen zu dürfen glauben. — Diese wollte ich gebeten haben, diesen kleinen Aufsatz lieber ungelesen zu lassen. Ich reise in der Welt nicht mit einer vorgefaßten Meinung und mit der Idee, die Sachen so finden zu wollen, wie ich immer geglaubt habe, daß sie sein müßten, sondern mit der Absicht, die Dinge so ruhig und beobachtend als möglich aufzufassen, zu prüfen, das Beste zu wählen und, wenn ich Kraft genug dazu besitzen sollte, anzuwenden. — Kurz — ich suche vorurteilsfrei zu sein. Als ich vor drei Jahren Italien betrat — ich brauche mich dieses Geständnisses, besonders wenn ich mit Deutschen spreche, nicht zu schämen, denn jedem in wahrhaft deutscher Schule der Kunst Erzogenen wird dasselbe begegnen — empfand ich einen so

großen Widerwillen gegen die italienische Oper, daß ich am liebsten gleich wieder umgekehrt wäre! Auch ergoß ich diesen Widerwillen in einem langen Aufsatz über diesen Gegenstand, den ich an Herrn Ludw. Rellstab in Berlin sandte; ob er abgedruckt worden ist, weiß ich nicht,*) auch nicht, wo er geblieben sein mag, und es tut mir fast leid, keine Abschrift davon genommen zu haben, um meine eigene veränderte Ansicht darin ermessen zu können, — denn ich gestehe Ihnen: ich finde jetzt manches Schöne in italienischer Opernmusik..... O, ich sehe schon, wie jene klugen Herren mich bedauern, indem sie hochweislich und mit gelehrter Miene sprechen: „Schade um den jungen Menschen: er hat sich in Italien verdorben, denn böse Beispiele verderben gute Sitten!" — jedoch ich tröste mich und antworte ihnen nur: meine Herren, es ist sehr schwer, ein wahrhaft richtiges Urteil zu fällen! Belieben Sie damit nicht so schnell zu Werke zu gehen! —

Wir Deutsche könnten in der Musik manches von den Italienern lernen: doch diese unstreitig noch mehr von uns. Nur aus der Mischung beider Schulen kann für die Oper etwas sich mehr der Vollkommenheit Näherndes, mehr absolut Schönes hervorgehen. Mozart und Gluck wußten das!! — — Jedoch die Form der Stücke ist seitdem anders

*) Der Aufsatz findet sich weder in der „Vossischen Zeitung" noch in der von Rellstab herausgegebenen Musikzeitung „Iris", ist also wohl nicht gedruckt worden und verloren gegangen. (D. H.)

geworden, die Mittel umfassender, die Ansprüche größer. Wer weiß es aber heute? — oder wenn er es weiß, wer tut es? — O, über den Jammer! Die beiden mit den größten Gaben für die Tonkunst beschenkten Nationen, die Italiener und die Deutschen, stehen sich in ihren Leistungen in dieser Kunst wie geschworene Feinde gegenüber. Wenn das nur wenigstens zu einem Wetteifer führte! Aber nein: Einer verachtet den Andern! In Deutschland ist man doch wenigstens so gerecht, die Kompositionen der Italiener zur Ausführung zu bringen, und die Namen Rossini, Donizetti, Bellini usw. sind doch gekannt. Aber ein großer Teil der deutschen Musiker verwirft die ganze italienische Musik als charakterloses Gewäsch und Ohrenkitzel, und oftmals haben sie Recht! — Sie urteilen aber einseitig, da sie weder bedenken, wie ihnen diese Musik vorgesungen wird, noch die Bedingungen kennen, die das italienische Publikum, für welches doch diese Musik geschrieben wurde, an eine Oper macht. In Italien ist's weit ärger: die ganze Nation glaubt, daß nur sie Opern-Musik machen könne, und daß die Oltramontani Barbaren sind! Sie wollen nicht einmal deutsche Gesang-Musik auszuführen oder anzuhören versuchen: Übersetzungen deutscher Opern ins Italienische existieren gar nicht und die Namen Beethoven, Weber, Spohr, Marschner usw. sind ihnen ganz und gar fremd. Was sie aber von deutscher Opernmusik kennen, das verwerfen sie als unverständlich, unmelodieus, unsangbar und Notenexerzitium, und ist nicht auch hierin einige

Wahrheit? — Aber auch sie urteilen einseitig, da sie weder bedenken, daß ihre Spieler nicht gut genug sind, um deutsche Musik auszuführen, noch die Bedingungen kennen, die das deutsche Publikum an eine Oper macht. Aber an den Italienern schätze ich es eben, daß die ganze Nation dasselbe Urteil fällt. Lassen wir dahingestellt, ob es recht oder falsch sei — es ist einstimmig und jede bestimmte entschiedene Richtung, jedes wahrhaft Nationale ist schon als solches zu respektieren. Vox populi vox Dei. Ganz Italien will solche und keine andere Musik! Wo ist aber die Gattung von Musik zu finden, die in Deutschland nicht noch ihrer Verehrer fände? Unser Publikum ist in seinem Urteil und Geschmack in unendliche Parteien zersplittert! Die gelehrten Herren Dr. W.linterfeldl und Dr. B.lellermannl, die ein großes Wort sprechen, weil sie Einfluß haben — wollen keine Musik anhören, deren Noten nicht der klassische Staub wenigstens einiger Jahrhunderte bedeckt. Der Major Rladowitzl liebt den Krieg — also müssen es Fugen sein: in der Tat, hört er nichts an als Sebastian Bach. — Eine große Partie Akademisten will nur Händel hören: Gluck hat sein Publikum, Mozart das seinige, Beethoven ein großes, Rossini aber ebenfalls, und die Schneidermamsells singen alle Lieder von Rudolf Gernchen.*) Sagen Sie mir, verehrtester Freund, ist das nicht die Wahrheit? Wo aber die Nation in ihrem Geschmack so geteilt ist, da weiß der Künstler nicht, wohin er sich zu wenden hat! Wen ein Komponist

*) Rud. Gernlein, Kammermusikus in Berlin.

in Italien italienisch schreibt, so kann er seines Erfolges sicher sein: es lebt kein Italiener, der nicht Rossini als einen Halbgott verehrt und seine Kompositionen für das Schönste hält, was auf Erden in der Musik geleistet werden könne. Welcher vaterländische Komponist hat sich aber in Deutschland solcher einstimmigen Anerkennung zu rühmen? — Mozart? — O nein! Herr Gustav Nlicolail hat auch sein Publikum und er lehrt uns in seinen „Geweihten" *) doch, daß an Mozart Manches auszusetzen sei! Beethoven? oder Weber? — o nein! Auch sie haben ihre Gegner, die ich persönlich kenne, und die ihre Mißbilligung mit nicht gänzlich nichtigen (?) Gründen belegen. Wer also? Niemand! Richten wir unsere Augen auf eine nicht zu leugnende Tatsache. Welcher deutsche Komponist ist es, dessen Werke über die ganze Erde verbreitet sind? — Mozart. Ich behaupte aber, er hätte diesen Weltruf nicht erlangt, wenn er nicht zum Teil in Italien und fast ausschließlich in italienischer Sprache komponiert hätte. Wer kann Weber, Spohr und Marschner ihre Verdienste ableugnen? Sind ihre Kompositionen allgemein verbreitet? o nein! in Italien z. B. gar nicht. Die italienischen Kompositionen aber sind in der ganzen Welt verbreitet, und man hat in diesem Augenblick in St. Petersburg wie in Mexiko eine italienische Oper. — Weber sang zwar „oh, wie töricht wenn hienieden ich den Nachruhm mir ersehnt!" — ich meine

*) Die Geweihten oder Der Kantor von Fichtenhagen. Humoreske. Berlin 1829.

aber, in tiefstem Herzen hat er doch den Ruhm geliebt. Was kann denn die Welt dem Künstler bieten, das ihn wahrhaft belohnen könnte, außer dem Ruhm? Der am meisten feiner Weltmann ist unter den lebenden Komponisten, ich meine Meyerbeer, hat — ein Deutscher — noch nie eine deutsche Oper geschrieben.*) Die Oper aber, die ihm allgemeinen Ruf verschafft hat — ist sein italienischer „Crociato", während doch „Robert der Teufel" als Kunstwerk unstreitig viel, viel höher steht! Das sind Tatsachen, die nicht abgeleugnet werden können! — Italien ist die Rednerbühne, auf die ein Komponist steigen muß, wenn er ein Wort mit der Welt reden will, und die italienische Sprache ist diejenige, deren er sich zu seiner Rede bedienen muß. Den Franzosen ist es bis jetzt ebensowenig gelungen, allgemeine Anerkennung zu erringen, auch können sie wohl weniger als eine eigentümliche Schule betrachtet werden. Was ich hier sage, das sind nur Beobachtungen von Tatsachen und sollen nicht etwa mein Glaubensbekenntnis ausdrücken, als ob ich die italienische Opernmusik für die vorzüglichste hielte. Gott bewahre mich! — Muß denn aber nun jenes nicht zu leugnende feindliche Entgegenstehen deutscher und italienischer Musik stattfinden? — Warum kann sich denn Keiner entschließen, die Leistungen des Andern mit vorurteilsfreiem Ohr an Ort und Stelle anzuhören und wieder

*) Meyerbeer hatte zwei deutsche Opern in seiner Jugend komponiert: „Jephtas Tochter" und „Abimelek", die aber schon zu Nicolais Zeit vergessen waren. (D. H.)

zu hören und seinem ersten Urteil nicht gleich ganz und gar zu trauen und zu prüfen und das Gute daraus zu wählen und für sein Land anzuwenden? Aber die Herren müssen schaffen, und vor lauter Schaffen haben sie keine Zeit, zur Erkenntnis des Andern zu gelangen! — Es war nicht immer so. Im 17. Jahrhundert waren es besonders Deutsche, die in Italien als maestri waren, und dem wahrhaften Kenner wird auch in Händel und Mozart der Einfluß italienischen Himmels nicht verborgen sein! — Wahrlich, ich gestehe Ihnen, daß unter den heutigen Umständen es mir oftmals als etwas Trauriges vorkommt, ein Tonkünstler zu sein, — denn was soll ich von den Grundsätzen denken, nach denen die Musik zu beurteilen ist, wenn ich sehe, daß dasselbe, was hier tief empfunden — dort als lächerlich angesehen wird? Ist es denn nicht der Zweck der Tonkunst, Empfindungen durch Töne hervorzubringen? Wenn nun aber dasselbe, was hier die beabsichtigte Empfindung vollkommen erreicht, dieselbe dort gänzlich verfehlt — ist das nicht zum Verzweifeln? — Eine so kleine Spanne Erde unterscheidet diese Völker — und schon ist ihr Empfindungs- und Urteils-Vermögen ein ganz verschiedenes! Ist es nicht für einen Komponisten ein erniedrigender Gedanke — daß man nicht etwas Allgemein-Schönes schaffen kann? — — Es ist aber wohl möglich! ja! aus der Vereinigung beider Schulen kann es hervorgehen! — in ferner Zukunft schimmert ein Ideal — doch werden wir es schwerlich mehr erleben. Vielleicht unsere Enkel. — Keine

Kunst ist so sehr als die Musik unmittelbar mit dem Charakter der Nation verbunden, und dieser hängt wieder vom Himmel, von Erziehung, von politischen Verhältnissen usw. ab! — Wenn doch ein gelehrter Unparteiischer über diesen Gegenstand schreiben wollte: er ist reichhaltig! — ich bin ihm nicht gewachsen und mache auch nur Ansprüche darauf, ein guter Musikus, nicht aber ein Literat zu sein. —

„Der Italiener geht ins Theater, um sich zu vergnügen." Das tut der Deutsche zwar auch: aber er findet sein Vergnügen in etwas anderem, als der Italiener. Ich besinne mich, in Rochlitz (in dessen Schriften „für Freunde der Tonkunst") die Äußerung gelesen zu haben, daß der wahrhafte Genuß in der Tonkunst erst da stattfinde, wo dieselbe unser Denkungs-Vermögen beschäftigt. Das ist wahrhaft deutsch! Der Italiener dagegen sieht das schon als eine Arbeit an, er will nicht sein Denkungs-Vermögen, sondern sein Ohr, und zwar angenehm, beschäftigen. Diesen Anforderungen gemäß komponieren die Tonsetzer der beiden Länder, und es kömmen daher in Deutschland mehr philosophische, gelehrte, tief-gedachte Kompositionen, in Italien dagegen leichtere, ansprechendere ans Licht. Nun ist es zwar nicht zu leugnen, daß es edler, würdiger und dem menschlichen Geiste ehrenvoller ist, Erzeugnisse wie die Deutschen hervorzubringen, indes es ist zu bedenken, daß die Musik ein Etwas in sich begreift, was sich dem menschlichen Verstand nicht ganz unterordnen läßt, etwas Unerklärliches, Übernatürliches. Wer will mir erklären, woher es

kommt, daß ein einziger schöner Ton, ein einziger angeschlagener Akkord schon auf die Seele des Hörers eine Wirkung hervorbringt, die selbst wieder von dem Zustande, in dem sich die Seele befindet, abhängig ist und modifiziert wird? Hier ist noch nicht von dem Wort die Rede, das sich durch die menschliche Stimme mit dem Ton vereinigen und ihn gewissermaßen erklären kann, sondern nur von dem, was das eigentliche Element der Tonkunst ist — vom Ton, und ich möchte fast behaupten, daß sich die italienische Opernmusik mehr mit diesem der Musik eigentümlich gehörenden Element, mit dem Ton beschäftigt, während es die deutsche mehr mit dem hinzugesellten Worte und dessen Sinn zu tun hat. Man kann hiervon gewissermaßen die Probe machen: bleibt uns noch eine wohlklingende Musik übrig, wenn wir ein Stück einer deutschen Oper von seinen Worten entblößen und es auf irgend einem Instrumente vortragen, so daß der Zusammenhang, in dem es mit den übrigen Stücken der Oper steht, die feine, ausdrucksvolle Deklamation der Worte, die reiche Instrumentierung usw. nicht mehr mitwirken? — schwerlich! — Entblößen wir dagegen ein Stück einer italienischen Oper von diesen Gegenständen, und tragen es instrumentaliter vor, so wird noch ein wohlklingende Musik übrig bleiben, die aber vielleicht als Musik einen andern Charakter trägt, als jene Worte, die ihr unterlagen und mit denen sie hätte innig verschmolzen werden sollen. Die deutsche Opernmusik enthält demnach Philosophie genug — aber nicht

Musik genug: die italienische dagegen enthält Musik genug, aber nicht Philosophie genug. Sollte es denn ganz unmöglich sein, einer Vereinigung beider Anforderungen zu genügen? — Die deutschen größten Instrumental-Komponisten, Haydn, Mozart und Beethoven, haben für die Symphonie eine bestimmte Form erfunden und diese stets beobachtet, weil sie einsahen, daß ein Kunstwerk ohne Symmetrie keine Wirkung hervorbringen könne. Ich spreche hier nicht von der Einteilung der Sonaten und Symphonien in die 4 Hauptteile: Allegro, Andante, Scherzo und Finale, sondern von dem Bau eines großen ersten Satzes (oder Finales, denn dies ist dasselbe) mit zwei verschiedenen Thema's, von deren bestimmter Wiederkehr an bestimmten Punkten, in bestimmten Tonarten. Ich kenne zwar in Deutschland selbst berühmte Tonsetzer, die gar nicht wußten, daß eine solche bestimmte Form in Mozart und Beethoven (— bis in dessen allerletzte Erzeugnisse, die 9. Symphonie nicht ausgeschlossen) existiere, sondern die da glaubten, es sei damit eben etwas Willkürliches. Ich selbst hatte bereits eine Symphonie zu schreiben begonnen, es mögen etwa 6 Jahre sein, als das Glück einen großen Kenner (den Musikdirektor Heinrich Birnbach in Berlin) in meine Nähe führte, der mein Machwerk einen nicht talentlosen Mischmasch nannte, aber behauptete, es sei keine Symphonie. Ich begriff ihn nicht; er aber riet mir, seine Aufsätze, die er in der Berliner Musikzeitung über die Form großer Instrumentalstücke geschrieben habe, zu lesen. Ich las sie,

studierte Mozart und Beethoven von neuem — und fand diese bestimmte Form stets beibehalten. Außer der Form genial zu sein, das ist etwas leichtes; es aber in der Form zu sein, das ist schwer. Mozart und Beethoven sind höchst genial und dabei streng in der Form. Wie nun unsere deutschen Instrumental-Heroen die Instrumental-Musik in eine bestimmte Form gebracht haben, so haben es die Italiener mit den Gesangstücken getan. Da sie aber von Natur einen großen Hang zum dolce far niente haben, und nichts weniger Mühe kostet, als ein Stück in einer bestimmten vorgeschriebenen Form zu machen, ohne die Verpflichtung zu übernehmen, dabei dennoch neu zu sein, so kleben sie nun an dieser Form auf eine wahrhaft ekelhafte Weise und bauen ihre Kavatinen eine der andern so ähnlich, wie die Hühner ein Ei machen wie das andere. Erst kommen etwa 8 bis 16 Takte Ritornell, dann singt die Stimme ihre Cantilene ab: nach dieser fängt der im Hintergrunde aufgepflanzte Chor an, einen beinahe sinnlosen Zwischensatz herzuleiern (oft mit dem Charakter der eben gesungenen Kantilene im schroffsten Widerspruch), der immer crescendo geht und nur dazu gemacht ist, um dem Sänger Zeit zum Ausruhen und dem Publikum Gelegenheit zum Applaudieren zu geben. Nun hebt der Sänger ein Ah! auf einer Roulade an, aus der er in das erste Motiv zurückfällt und es nochmals, vielleicht mit einer kleinen Variation, absingt. Hierauf tritt eine ellenlange Kadenz ein, wobei der Chor mitschreit — und die Sache ist fertig! — Die deutschen Ge-

sang-Komponisten dagegen beobachten wieder nicht genug die musikalische Form in ihren Stücken, woher diese eben, als Musik, nicht Wirkung genug hervorbringen. Von italienischer Instrumental-Musik kann gar nicht die Rede sein, sie liegt in den Windeln. Es müßte nun also versucht werden, in den Gesangstücken der deutschen Musik die Form bestimmter festzuhalten (Mozart allein tat das!) und dadurch dieselben mehr musikalisch zu machen, und dabei dennoch das tiefe Auffassen der Worte, das Charaktervolle der Kantilene, die Deklamation (jedoch nicht zu sehr!) und die Reichhaltigkeit der Instrumentierung (besonders im Mittelsatz zu brauchen) nicht aufzugeben, und mit deutscher Kunst bei der Form neu zu sein. — So könnte etwas Absolut-Schönes hervorgebracht werden. Ich kenne jemanden, der in dieser Idee eine Szene für die Berliner Preis-Bewerbung im vergangenen Jahre schrieb,*) er hat indes, wie er selbst auch vorher sagte, den Preis nicht erringen können, da wahrscheinlich seine Arbeit als zu italienisch angesehen worden ist. Das schmerzte ihn nicht; was ihn aber schmerzte, war, daß die Akademie den Preis, — den ersten, den sie verteilte! — einem Dilettanten, einem Theologie-Studierenden, zuerkannte! — Die Deutschen sind fleißig und ruhmbegierig, es leidet also keinen Zweifel, daß viele deutsche Tonkünstler

*) Offenbar Nicolai selbst und seine Alt-Szene „Joseph und seine Brüder" ist gemeint. Der Preisträger war Flodoard Geyer, der erst später von der Theologie zur Musik überging, mit seinem Monodrama „Maria Stuart".

damals mitgearbeitet haben; in der Tat sagte die Zeitung, es seien 37 Arbeiten eingegangen, und der Dilettant, der vielleicht zum erstenmal für Orchester und Chor schrieb, hat es besser gemacht als alle diese! — Was soll man nach diesem Urteil der Akademie zu Berlin von den jungen Künstlern Deutschlands denken? — Oder sollte die Akademie sich geirrt haben? — Was soll man alsdann von ihr denken? — Die Behandlung des Orchesters in Gesangstücken, noch dazu mit Chor, erfordert Übung, Erfahrung — und der Dilettant gewann den Preis den Musikern ab? — Der Dilettant, von dem man jetzt sagt, daß er, durch das Urteil der Akademie dazu angereizt, sein Fach verlassen und Musik zu studieren beginnen werde? — Die Arbeit wurde öffentlich aufgeführt, und nach den Nachrichten, die ich von mehreren Kennern habe, von einigen sehr schön, von anderen sehr schlecht gefunden. Habe ich nun Recht, wenn ich über den Zwiespalt der Urteile in Deutschland über Musik mir die Augen ausweinen möchte? — Schon beim Urteilen selbst waren die Meinungen der Richter so geteilt! — So was kann in Italien gar nicht geschehen! Das ganze Publikum urteilt einstimmig. Hier wartet man nicht erst ab, bis der gefürchtete aufgeblasene Rezensent in einigen Tagen das Urteil über das Kunstwerk schwarz auf weiß abgegeben haben wird, um alsdann darnach sein eigenes richten zu können — hier urteilt das ganze Parterre sogleich über die Sachen ab, und am ersten Abend wird dem Komponisten von der

Masse entweder Ja oder Nein zugerufen. Es versteht sich dabei von selbst, daß Parteilichkeit und persönliche Rücksichten ihren Einfluß in der ganzen Welt stets haben werden; — von solchen Urteilen, ich möchte sie zufällige nennen, kann hier nicht die Rede sein, auch werden sie niemals dauern. Rossini's „Barbier von Sevilla" wurde am ersten Abend (in Rom, wo er komponiert wurde) total ausgepfiffen. — Rossini — lachte und machte, gegen das Publikum gekehrt, Verbeugungen, wodurch das Pfeifen immer ärger wurde. Welche Oper hat jetzt eine allgemeinere Anerkennung als diese? — In allem, was äußere Anordnung, Organisation der Gesellschaft, polizeiliche Einrichtung, Maschinerie usw. betrifft, ist das italienische Theater unendlich hinter dem deutschen zurück. — Bei der Oper ist ein gutes Ensemble zu erreichen in Italien fast gar nicht möglich. Dies ist erklärlich, wenn man die Organisation der Theater kennt. Das Haus gehört entweder einem Reichen in der Stadt, oder einer Gesellschaft, oder auch wohl dem regierenden Fürsten: in jedem Fall wird es für die laufende Saison einem Theater-Unternehmer vermietet, mit dem Beding, eine gewisse Anzahl Opern, gewöhnlich drei, und ein oder zwei Ballets in Szene zu setzen. Dieser Unternehmer nun, impresario genannt, vereinigt aus den verschiedensten Gegenden die Künstler für den kurzen Zeitraum der laufenden Saison, nach welcher Zeit sie sich wieder nach Osten und Westen zerstreuen, wenn sie kaum angefangen haben, sich gehörig kennen zu lernen und

zu verstehen. Ebenso ist es mit dem Orchester: es wird für die laufende Saison aus Künstlern verschiedener Städte zusammengesetzt, und so kann denn natürlich keine Einheit hineinkommen. — Eine Saison hat in der Regel zirka 60 Vorstellungen; wenn wir also 3 oder 4 Opern darauf rechnen, so muß eine jede wenigstens 15- bis 20 Mal gegeben werden, wie es denn auch geschieht. Rechnet man noch hinzu, daß unglücklicherweise eine der in Szene gesetzten Opern mißfällt und gepfiffen wird, so muß die bereits gegebene wieder ans Brett und kann unter solchen Umständen also wohl 30 Mal in der Saison vorkommen. Wie ist es nun möglich, daß bei diesem Schlendrian das Publikum interessiert bleiben und aufmerksam erhalten werden kann? — So geht man denn des Abends ins Theater — weil die Gesellschaft einmal während der Opernsaison sich da versammelt. Jede Familie von einiger Bedeutung hat ihre eigene Loge, in die man eingeladen wird und wo man dann seine Visiten macht, als ob es in deren Behausung geschehe. Man konversiert, spielt Karten, lacht, scherzt und kümmert sich wenig um die Musik. Am ersten Abend einer neuen Oper ist man indes aufmerksam, und an solchen Abenden werden auch wenig Visiten in den Logen gemacht. — Wie anders, wie unendlich viel besser und kunstwürdiger ist dagegen der Zustand der deutschen Oper! — ja, wenn deutsche Ordnung, Regelmäßigkeit, Präzision, Subordination und deutscher Fleiß und Ausdauer nach Italien versetzt werden könnten! — Das geht aber

nicht, denn wenn man auch ganz Italien mit Deutschen bevölkern wollte, sie würden in kurzer Zeit ärger als die jetzt inwohnenden Italiener werden. Das Klima macht den Charakter der Leute! Wo die Zitronen blüh'n und der Wein fast nichts kostet — da sehen die Leute das Denken für eine Arbeit an! So wird denn der Sache wohl schwerlich abgeholfen werden können! Es müßte denn durch Deutsche geschehen, die mit Talent begabt und mit deutscher Schule bereits ausgerüstet eine Zeit lang — (aber auch nicht zu lange, denn allzu viel ist ungesund!) — in Italien italienische Gesang-Musik studieren, und dann ins Vaterland heimkehren, um von diesen Studien den rechten Gebrauch zu machen.

Mailand. Otto Nicolai.

Nachschrift der Dbler. (Davidsbündler.)

Mehr als tragikomisch sah namentlich Florestan,*) als ihm der obige Aufsatz vorgelesen wurde. „Ein so gescheiter Mann — und Vorschläge, wie Vermischung der Stile etc.," murmelte er vor sich hin. Indes „jede Ansicht soll angehört werden und geprüft auch," setzte er rasch hinzu. So möchten sich denn unsere auswärtigen Freunde (namentlich Du, köstlicher Wedel!) über manches oben Angeregte vernehmen lassen, und mit der Freimütigkeit, die jenen Aufsatz so sehr ausgezeichnet. Uns selbst fehlt es heute an Zeit.

Die Dblr.

*) Der Deckname Schumanns im Davidsbund.

Vermischte Aufsätze.

Von Otto Nicolai,
k. k. Hofopernkapellmeister in Wien.

I.

Ueber das alte Lied „Annchen von Tharau“ nebst einer abschweifenden Bemerkung über lyrische Texte.

Was seit Jahrhunderten im Munde des Volkes fortlebende Lied „Annchen von Tharau“ ist im Samländischen Dialekte von Simon Dach verfaßt worden. Dieser gekrönte Dichter wurde zu Memel den 29. Juli 1605 geboren und starb den 15. April 1659 als Magister der Philosophie und Professor an der Universität zu Königsberg. (S. Ludwig Erks Sammlung deutscher Volkslieder 3. Heft, S. 67, Berlin 1842.) Er hat die Tochter des Pfarrers von Tharau, einem Dörfchen in der Nähe von Königsberg, geliebt, war aber von ihr treulos verlassen worden und ihr zum Hohne hatte er dann dieses Lied gedichtet. (S. Wilhelm Müllers Bibliothek deutscher Dichter des 17. Jahrhunderts. 5. Bd. Leipzig 1823.) In seiner letzten Krankheit, die sehr schmerzhaft war, äußerte Simon Dach: Das sei für das Lied „Annchen von Tharau“. Es lautet in seiner ursprünglichen Gestalt folgendermaßen:

Anke van Tharaw.

1. Anke van Tharaw öß de my geföllt;
   Se öß mihn Lewen, mihn Goet on mihn Gölt.
2. Anke van Tharaw heft wedder eer Hart
   Op my gerächtet ön Löw on ön Schmart.
3. Anke van Tharaw, mihn Rihkdom, mihn Goet,
   Du mihn Seele, mihn Fleesch on mihn Bloet
4. Quöm' allet Wedder glihk ön ons to schlahn,
   Wy syn gesönnt by een anger to stahn.
5. Krankheit, Verfälgung, Bedröfnöß on Pihn,
   Sal unsrer Löwe Vernöttinge syn.
6. Recht as een Palmen-Bohm äver söck stöcht,
   Je mehr en Hagel on Regen anföcht:
7. So ward de Löw ön ons mächtig on groht,
   Dörch Krühtz, dörch Lyden, dörch allerley Noht.
8. Wördest Du glihk eenmahl van my getrennt,
   Leewdest dar wor öm de Sönne kuhm kennt;
9. Eck wöll dy fälgen dörch Wöler, dorch Mär,
   Dörch Yhß, dörch Ihsen, dörch fihndlöcket Hähr.
10. Anke van Tharaw, mihn Licht, mihne Sönn,
    Mihn Lewen schluht öck ön dihnet henönn.
11. Wat öck geböde, wart van dy gedahn,
    Wat öck verböde, dat lätstu my stahn.
12. Wat heft de Löwe däch ver een Bestand,
    Wor nicht een Hart öß, een Mund, eene Hand?
13. Wor öm söck hartaget, kabbelt on schleyht,
    On glihk den Hungen on Katten begeyht.
14. Anke van Tharaw, dat war wy nöch dohn;
    Du böst mihn Dühfken, mihn Schahpken, mihn Hohn.
15. Wat öck begehre, begehrest Du ohk;
    Eck laht den Rock dy, Du lätst my de Brohk.
16. Dit öß dat, Anke, Du söteste Ruh,
    Ein Lihf on Seele wart uht öck on Du.
17. Dit mahkt dat Lewen tom hämmlischen Rihk,
    Dörch Zanken wart et der Hellen gelikh.

Das heißt wörtlich übersetzt:

1. Annchen von Tharau ist die mir gefällt,
   Sie ist mein Leben, mein Gut und mein Geld.
2. Annchen von Tharau, hat wieder ihr Herz
   Auf mich gerichtet in Lieb und in Schmerz.
3. Annchen von Tharau, mein Reichtum, mein Gut,
   Du meine Seele, mein Fleisch und mein Blut.
4. Käm alles Wetter gleich in uns zu schlagen,
   Wir sind gesinnt bei einander zu steh'n.
5. Krankheit, Verfolgung, Betrübnis und Pein
   Soll unsrer Liebe Verknüpfung sein.
6. Recht wie ein Palmenbaum über sich sticht
   Je mehr ihn Hagel und Regen anficht;
7. So wird die Lieb' in uns mächtig und groß,
   Durch Kreuz, durch Leiden, durch allerlei Not.
8. Würdest Du gleich einmal von mir getrennt,
   Lebtest da, wo man die Sonne kaum kennt;
9. Ich wollte Dir folgen, durch Länder, durch Meer,
   Durch Eis, durch Eisen, durch feindliches Heer.
10. Annchen von Tharau, mein Licht, meine Sonne,
    Mein Leben schließ' ich in Deines hinein.
11. Was ich gebiete wird von Dir getan,
    Was ich verbiete, das läßt Du mir steh'n.
12. Was hat die Liebe doch für 'nen Bestand,
    Wo nicht ein Herz ist, ein Mund, eine Hand?
13. Wo man sich zuset, zanket und schlägt,
    Und gleich den Hunden und Katzen begeht.
14. Annchen von Tharau, das werden wir nicht tun,
    Du bist mein Täubchen, mein Schäfchen, mein Huhn.
15. Was ich begehre, begehrest Du auch,
    Ich laß den Rock Dir, Du läßt mir die Hosen.
16. Dies ist es, Annchen, Du süßeste Ruh,
    Ein Leib und Seele wird aus mir und Dir.
17. Das macht das Leben zum himmlischen Reich,
    Durch Zanken wird es der Hölle gleich.

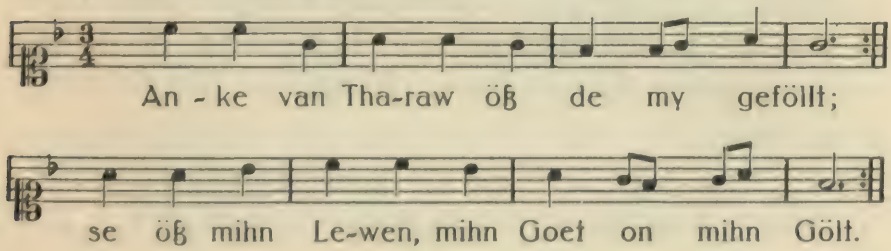
Dieses schöne Lied hat im Urtexte nie eine

ebenso schöne oder solche Melodie besessen, welche im Munde des Volkes gelebt und in seinem Gemüte fortgeklungen hätte, und dennoch hat es sich darin lebendig erhalten nur durch seine poetische Schönheit. Die Dichter mögen also dem Komponisten, der sie um ein Lied zur Komposition bittet, nicht so oft antworten: „Was habe ich davon?“ Machst Du eine gute Melodie dazu, die Anklang findet, so wird nur Dein Name genannt und der Dichter übergangen; und machst Du eine schlechte Melodie dazu, so wird mein Gedicht mit derselben zugleich vergessen.“ Hier ist der Beweis, daß eine schöne Lieddichtung auch ohne gute Melodie durch Jahrhunderte sich erhalten und genügen kann, ihren Verfasser unsterblich zu machen. — Ich möchte das Gesagte noch weiter ausdehnen und sogar auf eine ganze lyrische Komödie anwenden, deren Verfassung die Dichter wegen der größeren Mühe noch unlieber unternehmen und mit eben jenen Gründen abzulehnen pflegen.

Wenn Fried. Kinds lyrische Komödie „Der Freischütz“ nicht in die Hände des unsterblichen, genialen, liebenswürdigen C. M. von Weber gefallen wäre, sondern in die eines Tonsetzers, der eine nicht gelungene Musik dazu geschrieben hätte, wäre dann wohl die schöne volkstümliche Dichtung zugleich mit der Musik in Vergessenheit gefallen? Gewiß nicht! — Der rechte Sinn des deutschen Volkes würde sie dennoch aufgefaßt und nicht mehr haben sinken lassen; es wären Komödien ohne

Musik darauf gefertigt und aufgeführt worden; ein anderer Komponist hätte das Buch noch einmal, und gelang es wieder nicht, gewiß ein dritter noch einmal zu komponieren versucht, und Gott weiß, welche Schicksale bei einer nicht gelungenen Musik die von Fried. Kind auf die Bühne gebrachte Novelle Apels alle noch erlebt haben würde! Keinenfalls aber wäre sie ohne Impuls geblieben und man würde Kinds Namen auf jede Weise lange mit Dank dafür genannt haben. Was hat die seit Jahrhunderten bestehende Dichtung der Schicksale Romeos und Julias alles hervorgerufen! — O, schreibt uns also nur lyrische Gedichte und Opernbücher, ihr lieben verehrten Dichter! und seht es nicht als eine so untergeordnete, unbelohnende, ja (— wie ich aus manchem Munde von Euch schon hören mußte —) verunehrende Arbeit an! Mißlingt auch unsere Musik dazu, so wird die wahre Schönheit, wenn sie in Eurem Gedichte steckt, nun und nimmermehr verloren gehen und Eurem Namen stets Ehre machen! Komme ich jedoch wieder zu meinem Liede zurück!

Die älteste Melodie teilen uns Büsching und von der Hagen, Sammlung deutscher Volkslieder nebst Melodien, Berlin 1807, mit; sie lautet:



und ist entnommen aus:

Arien etlicher theils Geistlicher, theils Weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, keuscher Liebe und Ehren-Lust dienender Lieder. Auff unterschiedlich Arten zum Singen und Spielen gesetzet von Heinrich Albertẽn. Königsberg in Preußen im Jahre unsers Heyls 1645. Hierin steht sie (vergl. Ludwig Erk, wie oben) als aria incerti auctoris angegeben.

Nun, sie mochte wohl damals gesungen werden und eine Zeit lang genügen, — aber schön ist sie doch wohl nicht! Selbst gewiß nicht im Vergleich zu andern, damals bereits erfundenen Liedermelodien.

Herder übertrug dann das Lied ins Hochdeutsche, und zwar in vier sechszeiligen Strophen. Er ist jedoch hierbei mit jener ehrenwerten Gewissenhaftigkeit zu Werke gegangen, die dem Worte des Originals so viel als möglich treu bleiben will, aber hernach die Übersetzung in eine andere Sprache, oder selbst nur in einen anderen Dialekt, oft zu einem Dinge der Unmöglichkeit macht, wenn man zugleich in dem neuen Idiom auf ihm entsprechende, schöne Weise sich ausdrücken soll. Hierüber behalte ich mir vor, einiges in einem den Gegenstand eigens besprechenden Aufsatze zu sagen, der nachfolgen soll. Jener Gewissenhaftigkeit zufolge hat Herder in seine hochdeutsche Übersetzung folgende Verse aufgenommen:

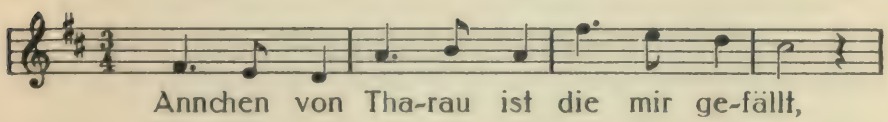
4. Käm' alles Wetter gleich auf uns zu schlahn,
Wir sind gesinnt, bei einander zu stahn.

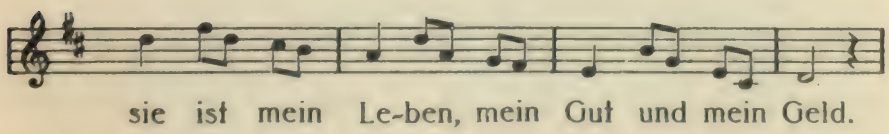
5. Krankheit, Verfolgung, Betrübnis und Pein,
Soll unsrer Liebe V e r k n o t i g u n g sein.

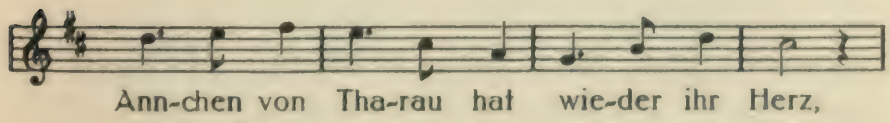
10. Annchen von Tharau, mein Licht und mein' S o n n',
Mein Leben schließ' ich um Deines h e r u m.

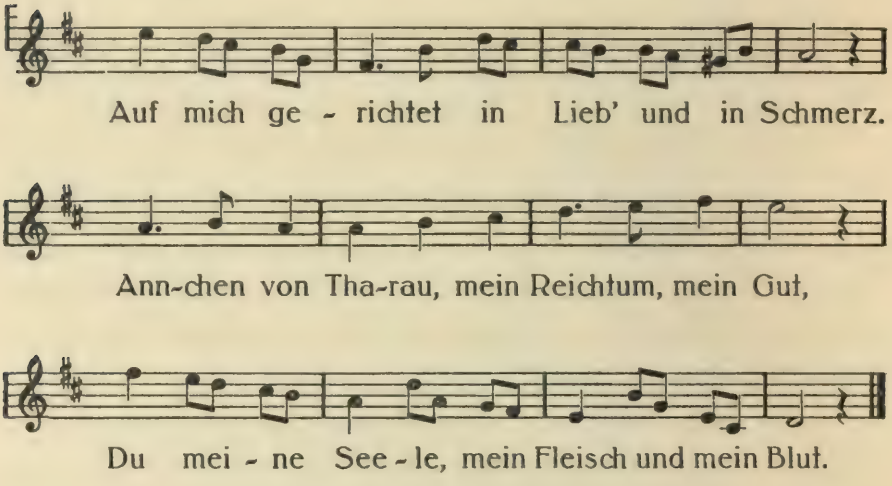
Auch hat er die Übertragung nur bis zum 11. Verse Simon Dachs fortgesetzt und bei der Herausgabe — (Volkslieder nebst untermischten anderen Stücken, Leipzig 1778) — selbst die Bemerkung hinzugefügt:

„Es hat verloren, da ich es aus seinem treuherzigen, starken, naiven Volksdialekt ins Hochdeutsche habe verpflanzen müssen." Mit dieser Übersetzung H e r d e r s wurde das Lied nun allgemeines Eigentum des deutschen Volkes, unter dem es sich auch in dieser Gestalt verbreitete, jedoch immer noch ohne eine durchgreifende, vom Volke allgemein gesungene Melodie gefunden zu haben. Zu seiner neuen sechszeiligen Strophengestalt teilen uns die „Lieder für Jung und Alt" (Berlin) folgende Melodie mit:





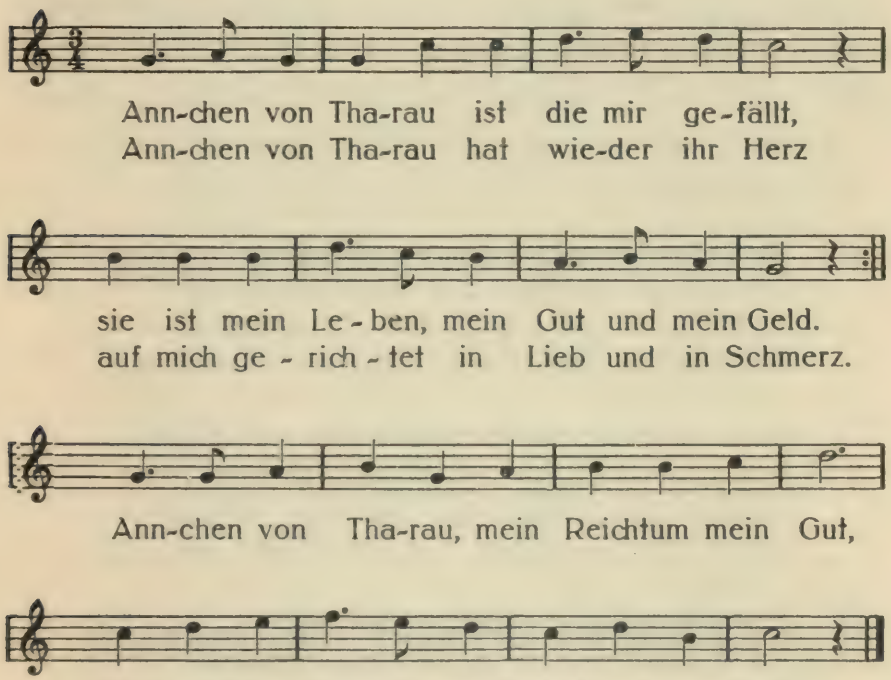




Sie ist wohl noch weniger gut, als die alte, zur zweiteiligen Strophengestalt gefertigte; denn außerdem, daß sie viel prätentiöser ist und eine harmonische Begleitung eigentlich notwendig erfordert, — welches niemals der Charakter der Volksmelodie ist, obwohl auch echte Volksmelodien (aber nicht alle) eine einfache harmonische Begleitung sehr gut vertragen können —, ist sie gar nicht sangbar, gar nicht erfreulich, — recht zusammengestoppelt, wie man zu sagen pflegt. Nein, so geht keine Melodie, die zum Herzen des deutschen Volkes die Bahn finden und sich allgemein verbreiten könnte!

Erst dem um den deutschen Volksgesang hochverdienten Friedr. Silcher war es vorbehalten, dem Annchen von Tharau eine schöne, echt volkstümliche Melodie zu geben, die er uns in seiner Sammlung von vierstimmig gesetzten Volksliedern (Tübingen bei Laupp) mitteilt und die sich denn

auch bereits sehr verbreitet hat und noch allgemeiner verbreiten wird. Sie ist zur sechszeiligen Strophenform der Herder'schen Übersetzung gemacht und lautet:



Zu dieser Silcher'schen Melodie nun habe ich das Simon Dach'sche Lied noch einmal und bis ans Ende ins Hochdeutsche übersetzt, habe jedoch dem Ganzen eine vierzeilige Strophenform gegeben, bei welcher dann der erste Teil der Silcherschen Melodie ohne Reprise gesungen werden muß. Die erste Hälfte meiner Übersetzung (bis zu Dachs elfter Strophe) teile ich nicht mit, obgleich ich dieselbe in vollkommen neues Hochdeutsch gebracht

und die Worte stahn, schlahn und Verknotigung nicht beibehalten habe; ich will aber nicht den Anschein auf mich laden, als glaubte ich, ich könnte es gar besser als mein hochverehrter Landsmann Herder gemacht haben. Die letztere, von Herder unübersetzte Hälfte aber gebe ich gern her, damit die, welche die erstere bereits singen, nach ihrem Belieben auch noch die folgenden Verse hinzufügen können:

Was Dich erfreuet, erfreuet auch mich,
Und was mich kränket, bekümmert auch Dich;
Was hat die Liebe auch wohl für Bestand,
Wenn man nicht eins ist mit Herz und mit Hand.

Wenn man nur zanket und keifet und schlägt
Und sich wie Katzen und Hunde verträgt;
Annchen von Tharau, das woll'n wir nicht tun,
Du bist mein Täubchen, mein Schäfchen, mein Huhn.

Was ich begehre, begehrest Du auch —
Jedem das Seine — so sei unser Brauch.
Das ist es, Annchen, in Glück und in Pein,
Beide nur ein Herz und Seele zu sein.

Schließlich sei mir erlaubt, hinzuzusetzen, daß ich seit vielen Jahren Volkslieder und Lieder im Volkston (verschiedener Nationen) sammle und sie einst herauszugeben gedenke, und zwar so eingerichtet, um entweder einstimmig mit Klavier oder vierstimmig gesungen zu werden; (versteht sich mit Ausnahme derer, welche eine harmonische Begleitung überhaupt nicht zulassen). Da soll denn auch Annchen von Tharau mit der Silcher'schen Melodie

und meiner Übersetzung einen Platz finden, und ich hoffe, man wird nicht so hart sein, mich dann deshalb der Anmaßung zu zeihen.

Wer kann und will mir Beiträge zu dieser Sammlung geben? Sie sollen mit herzlichem Dank willkommen sein.

* * *

Die Sammlung der Lieder ist leider nicht erschienen, und auch alle anderen Pläne Nicolais wurden durch seinen frühen Tod, 11. Mai 1849, vereitelt.

II.

Ueber die Instrumentierung der Rezitative in den Mozartschen Opern.

Man hat in letzter Zeit die sämtlichen Rezitative im „Don Juan"„ „Figaro" und „Cosi fan tutte" für das Streichquartett instrumentiert. Der Verfertiger dieser Arbeit, ein sonst hochverdienter Musikdilettant, hat in seinem Eifer der guten Sache zu dienen geglaubt und hat sich sogar kürzlich öffentlich tadelnd darüber ausgesprochen, daß wir im Kärntnertortheater den „Don Juan" noch immer mit Dialog geben und die von ihm instrumentierten Rezitative nicht eingeführt haben, welches doch andere Theater bereits getan hätten. (Siehe Nr. 10 dieser Zeitung, pag. 42, Korrespondenz aus Berlin am Ende.)

Nun aber ist es ein großer Irrtum, die Rezitative, die Mozart nur mit einem bezifferten Baß schrieb und zwar ausdrücklich in der Absicht, daß sie bloß mit dem Baß am Klavier begleitet werden sollten, nachträglich für das ganze Quartett zu instrumentieren und zwar aus dem Grunde: weil dadurch der Unterschied zwischen diesen und jenen, die er selbst in denselben Opern für das Quartett setzte, verloren geht. Dieser Unterschied aber ist für die ganze Gestalt der Oper höchst

wichtig, welches ich durch folgende Zeilen einleuchtend zu machen beabsichtige.

Mozart unterschied, wie die italienischen Komponisten seiner und auch neuerer Zeit, das Recitativo secco oder parlante und das Recitativo cantato.

1. Das Recitativo secco wandte er, wie jene, als komisches Element an, und wir finden es daher in seinen italienischen Buffo-Opern „Figaro" und „Cosi fan tutte" fast durchgehends und im „Don Juan" da, wo die heitern Charaktere beschäftigt sind, oder doch ein Dialog stattfindet, der sich nicht zu einer gewissen dramatischen Höhe erhebt. Es muß, seiner Natur gemäß, schnell und leicht mehr hingesprochen als gesungen werden, wobei es mehr darauf ankommt, bloß am Ende der Phrase in den richtigen Ton zu fallen, als jede Note und jedes Wort genau, wie es hingeschrieben ist, zu singen. Der Vortrag des parlanten Rezitativs läßt die außerordentliche Freiheit nicht nur zu, sondern bedingt dieselbe und gibt dem Sänger Gelegenheit, sein komisches Talent, seinen Witz und Humor — sollte es selbst in von augenblicklicher Inspiration hervorgerufenem Improvisieren geschehen — zu entfalten. Dieses Genre gehört recht eigentlich den Italienern an, und wir Deutsche können in der Opera buffa mit ihnen weder in der Komposition noch in der Vortragsweise rivalisieren, denn, um nur aus der letzten, jedem bekannten Beispiele anzuführen, so haben wir (nach der italienischen Oper

„Figaro“ unseres Mozart) weder komische Opern aufzuweisen, die sich mit einem „Barbier von Sevilla“, einem „Liebestrank“ oder „Don Pasquale“, — noch Buffo-Sänger, die sich mit einem Frezzolini oder Rovere vergleichen könnten. Wären die Italiener doch dieser Gattung, in der sie durch die Leichtigkeit ihrer Sprache und durch viele angeborene Eigenschaften zu exzellieren berufen sind, stets vorzugsweise treu geblieben!

Das Recitativo secco schrieb Mozart nur mit beziffertem Baß, weil es die höchste Leichtigkeit auch in der Begleitung erfordert. Ein zur rechten Zeit angegebener Akkord genügt hierbei vollkommen, da es auf weiter nichts ankommt, als den Sänger im rechten Ton zu erhalten. Diese Begleitung wurde zu Mozarts Zeiten durch den Kapellmeister auf dem Klavier ausgeführt (daher die in Italien noch fortbestehende Benennung maestro al cembalo), und der neben ihm stehende, auch aus der Partitur lesende Baß spielte die Grundnote dazu (daher man in Italien noch heute den ersten Kontrabassisten basso di cembalo nennt). Seitdem aber das Klavier aus dem Orchester verschwunden ist, wird diese Begleitung zweckmäßig durch einen Violoncellisten, der den Akkord anschlägt (und also Generalbaß verstehen muß) mit Verstärkung eines Kontrabasses in der Grundnote ausgeführt. Die Begleitung aber des ganzen Quartetts bei dem Recitativo secco ist, im Verhältnis zu der ganzen übrigen Mozart'schen Instrumentierung, viel

zu schwerfällig. Das war auch unstreitig Mozarts eigene Überzeugung, denn warum hätte er sonst diese Rezitative bloß mit Baß, andere in derselben Oper hingegen mit dem ganzen Quartett geschrieben? —

Auch Rossini im „Barbier von Sevilla", Donizetti im „Elisir d'amore" und überhaupt alle, die italienische Buffo-Opern geschrieben haben, wenden für die Recitativi secchi nur den bezifferten Baß (also dermalen das Violoncell) an; und wenn ich mich schon dagegen auflehne, dieselben im „Don Juan" mit Quartett instrumentiert zu sehen, welche Oper nicht eine rein komische ist, so halte ich es noch für viel falscher, dieses in „Figaros Hochzeit" und in „Cosi fan tutte" zu tun, welche rein komisch sind, und an denen diese fortlaufende Instrumentierung wahrlich wie ein bleiernes Gewicht hangen und die Leichtigkeit und den Humor mit Gewalt zu Boden drücken müßte! —

Eine andere Frage ist es, ob die gänzliche Unterlassung der parlanten Rezitative und ihre Ersetzung durch gesprochenen Dialog in den deutschen Aufführungen der italienischen Opern von Mozart zu billigen sei?

So sonderbar es auch, namentlich den Augen des Herrn Verfassers der in Rede stehenden Instrumentierung, erscheinen mag, so kann ich doch nicht anders, als diese Frage einstweilen mit „ja" beantworten. Ich sage „einstweilen", denn ich würde sogleich mit „nein" antworten und gerne für die Einführung der Recitativi secchi anstatt des ge-

sprochenen Dialogs stimmen (versteht sich aber immer ohne die hinzugefügte Quartettinstrumentierung), wenn es nicht für unsere Sänger ein bis jetzt noch ganz fremdes Feld wäre. Wer weiß auch, ob die Möglichkeit dazu im Deutschen sich überhaupt noch herausstellen wird, denn unsere Sprache ist teils wegen ihrer Laute, teils wegen ihrer Konstruktion zu dieser Art des Rezitativs sehr ungeeignet. Dies fühlte gewiß auch Mozart: warum hätte er sonst in seinen deutschen Opern nirgends das parlante Rezitativ angewandt und es vorgezogen, in der „Zauberflöte" und in der „Entführung aus dem Serail" den Dialog sprechen zu lassen? —

Auch der einstweilige Repräsentant der komischen deutschen Oper, Lortzing, hat bis jetzt das Recitativo secco nicht angewandt und sich dafür mit dem gesprochenen Dialog begnügt. Warum? Gewiß weil er diese Gründe ebenso eingesehen hat.

Die französischen Komponisten komischer Opern müssen ihrer Sprache wohl ebensowenig die rechte Befähigung zum parlanten Rezitieren zutrauen, denn auch sie haben sich bisher immer des gesprochenen Dialogs bedient.

Wollte man aber dennoch die deutsche Sprache zu diesen schnell hinzusingenden Rezitativen anzuwenden versuchen, so könnte dies nur geschehen, wenn dieselben mit ganz besonderer Rücksicht auf den Bau der Sätze und auf Anwendung leicht auszusprechender Worte eigens gedichtet würden — welches also vielleicht in einem

deutschen Originaltext, niemals jedoch in einer Übersetzung zu vorhandenen Noten gelingen könnte. Überhaupt ist eine fliessende Übersetzung eines Rezitativs mit durchaus beibehaltenen Noten der Originalmusik (schon wegen der verschiedenen Deklamation der beiden betreffenden Sprachen) eine gänzliche Unmöglichkeit. Hierüber einiges in einem Aufsatze, Übersetzungen betreffend.

So lange wir also nicht erst in deutschen komischen Original-Opern den Beweis geliefert haben, daß unsere Sprache des schnellen musikalischen Rezitierens fähig sei, und unsere Sänger sich nicht einigermaßen mit dieser Vortragsart bekannt gemacht haben, so lange ist es auch ganz zweckmäßig bei den deutschen Aufführungen der Mozart'schen (wie auch anderer aus dem Italienischen übersetzten, komischen) Opern den Dialog sprechen zu lassen. Man muß wohl oft genug ausrufen hören: „Gott! wenn die Sänger zwischen der Musik nur nicht immer anfangen müßten zu reden! alle Illusion geht dadurch verloren! usw." Wer aber ruft das? Entweder Personen, die die recitativi parlanti von Italienern italienisch hörten und nun glauben, es würde sich im Deutschen ebenso ausnehmen; oder Personen, die nach allgemeinen ästhetischen Ansichten nicht unrichtig behaupten, daß eine Vorstellung von lauter Gesang etwas Schöneres, in sich Abgeschlosseneres sei, als diese Mischung, die jedoch noch keinen praktischen Beweis für die mögliche Re-

alisierung ihrer Idee in deutscher Sprache erlebt haben können, weil er noch nie gegeben worden ist.

Man versuche also nur (anderwärts) die heiteren Dialoge im „Don Juan" oder gar die im „Figaro" und „Cosi fan tutte" in deutscher Sprache zu singen und — um das Ding noch schwerfälliger zu machen — man füge ihnen nur das ganze Quartett als Begleitung hinzu! dieser Versuch wird — die Erfahrung wird es bestätigen — keinen bleibenden Bestand haben (man spreche mir von keiner zwei- oder dreimaligen Wiederholung desselben! das ist kein bleibender Bestand!), und man wird dermalen mit Freuden zum Sprechen der Dialoge in diesen Opern zurückkehren.

Damit ich jedoch nicht der Bequemlichkeit das Wort rede und nicht den Anschein auf mich lade, als gehörte ich zu jenen guten Leuten, die sich der Einführung von irgend etwas Neuem oder Gutem in der Kunst bloß deshalb widersetzen, weil es ja bisher noch nicht dagewesen, so beeile ich mich es auszusprechen: wir sollen das bis heute nicht vorhandene deutsche recitativo secco (nennen wir es nur geradezu gesprochenes Rezitativ) wenn möglich zu gewinnen suchen! Wir wollen es unternehmen, eine deutsche komische Oper mit Anwendung desselben zu komponieren, und Lortzing wäre der Mann, um diesen Versuch eher als irgend ein Anderer mit Glück machen zu können! Wir sollen aber nicht den Anfang dazu mit der Übersetzung der

Mozart'schen Rezitative und mit ihrer Beinstrumentierung machen! Um noch mehr zu beweisen, wie sehr es mir um diese Bereicherung zu tun ist, will ich gestehen, daß auch ich bereits einen Versuch dieser Art in meiner noch nicht gegebenen Oper „die lustigen Weiber von Windsor" zu machen gewagt habe, in welcher ich ein großes gesprochenes Rezitativ als Einleitung zu einem Buffo-Duett der beiden Bässe (Falstaff und Fluth) komponiert habe.

So viel über das recitativo secco.

2. Das Recitativo cantato, gesungenes Rezitativ, wendete Mozart da an, wo er ein Stück von ernsterem und tieferem dramatischen Inhalt einzuleiten hatte. In dieser Art des Rezitativ kommt es, im Gegensatz zu dem vorigen, sehr darauf an, an Wort und Note mit Gewissenhaftigkeit zu halten und eine vollendete musikalische Deklamation zu liefern. Zum Vortrage derselben ist, schon wegen der langsameren Bewegung, die deutsche Sprache sehr gut geeignet, und unsere guten Sänger sind auch darin sehr bewandert. Während nun das parlante Rezitativ nie zu leicht akkompagniert werden kann, und bei Mozart mit bloßem beziffertem Baß erscheint, so verträgt hingegen das recitativo cantato die Quartett-Begleitung sehr gut, und — hier hat sie denn Mozart auch selbst schon immer gesetzt.

So instrumentierte er im „Don Juan" das Rezitativ „in quali eccessi o Numi" (in welchem Dunkel

der Sorgen) zu Elvirens Arie „mi tradì quell' alma ingrata" (mich verläßt der Undankbare); ferner das Rezitativ „Crudele! ah no, mio bene!" (ich grausam? o mein Geliebter!) zu Donna Annas Arie „Non mi dir bell' idol mio" (über alles bist du teuer).

In Stücken von noch größerer dramatischer Bedeutung ist auch Mozart schon so weit gegangen, das einleitende Rezitativ sogar mit ganz vollständigem Orchester (Trompeten nicht ausgeschlossen) zu setzen.

In dieser Art instrumentierte er gleich das erste große Rezitativ

„ma qual mai s' offre, oh Dei,
spettacolo funesto agli occhi miei!"

(welch schreckliches Bild erscheint vor meinen Augen!) zu Donna Annas und Don Ottavios Duett

„Fuggi, crudele, fuggi!"
(Weg, weg aus meinen Blicken!)

ferner das Rezitativ

„Don Ottavio, son morta!)
(Don Ottavio, entsetzlich!)

zu Donna Annas Arie

„Or sai chi l'onore rapire a me volse"
(Du kennst den Verräter, er drohte mir Schande.)

Was „Figaro" und „Cosi fan tutte" betrifft, so hat Mozart diesen Unterschied der Instrumentation der Rezitative auch hier ebenso beobachtet, und in beiden Opern finden sich solche, die mit

bloßem Baß und andere, die mit dem Quartett begleitet sind; jedoch keine mit ganzem Orchester, da für die dramatische Bedeutung dieser rein komischen Opern das Quartett als Rezitativträger vollkommen genügte.

Das größte Rezitativ aber, das Mozart geschrieben, ist unstreitig die Szene Taminos in der „Zauberflöte", die dessen Arie mit obligater Flöte „wie stark ist nicht dein Zauberton" vorhergeht. Hier hat er aber auch das ganze Orchester zur Begleitung angewandt, und die dramatische Bedeutung dieser großen Szene rechtfertigt vollkommen diese Anwendung. Kurz — Mozart hat überall, das rechte Maß getroffen und steht als Typus musikalischer Schönheit vor uns! und alles, was wir an einzelnen Teilen eines seiner unsterblichen Meisterwerke vergrößern oder verkleinern, wird dem Ebenmaß des Ganzen zum Schaden gereichen. Es wäre, obgleich ein kühnes Unternehmen, weniger zu tadeln, ein ganzes Werk Mozarts, wie z. B. seine kleiner instrumentierten Opern „Idomeneo" und „Titus" durchaus in der Instrumentierung zu vermehren, — (hat er selbst doch eine solche von seiner Zeit bereits erforderte Bearbeitung an Händels „Messias" vorgenommen) — als seine parlanten Rezitative im „Don Juan" und „Cosi fan tutte" für das ganze Quartett zu setzen, während alles übrige in diesen Opern natürlich bleiben muß, wie Er es machte — und somit das richtige aesthetische Verhältnis der Teile zum Ganzen zernichtet wird.

Im „Don Juan“ der größten Oper des unsterblichen Meisters, sehen wir also dreierlei wesentlich verschiedene Rezitativ-Arten:

1. Das leichte recitativo parlante mit dem blossen bezifferten Baß, zur Einleitung der komischen Stücke;
2. das recitativo cantato von mittlerer dramatischer Bedeutung, wozu er das Quartett setzte; (welches dann übrigens schon selbstständige, dem Ausdrucke so schön anpassende Instrumental-Figuren und Zwischenspiele bekommt; wo hingegen — den bezifferten Baß aussetzend — es immer nur einzelne kurz angeschlagene oder gar ausgehaltene Akkorde bekommen kann, wodurch, außer der Schwerfälligkeit auch noch Monotonie unvermeidliche Folge wird;)
3. das recitativo cantato von größter dramatischer Bedeutung, wozu er das ganze Orchester als Begleitung setzte.

Wem leuchtet es nicht ein, daß dieser von Mozart so hervorstechend gemachte, auf dramatischen Gründen beruhende Unterschied nicht aufgehoben werden darf, ohne dem Ganzen zu schaden? Und wem leuchtet es nicht ein, daß durch die nachträgliche Instrumentierung der recitativi parlanti für das ganze Quartett dieser Unterschied verloren geht?

Gewiß also! es ist sehr unrichtig, die von Mozart bloß mit Baß geschriebenen Rezitative zu instrumentieren, und aus voller

Überzeugung habe ich dieser Mutilation im k. k. Hoftheater nächst dem Kärtnertor während der Zeit meiner Funktion als Kapellmeister den Eingang verweigert.

Wien im März 1847.

(Wiener allgemeine Musik-Zeitung. VII. N. 33. Donnerstag, den 18. März 1847.)

Antwort

auf die Erwiderung des Herrn P. T. J. P. Schmidt in Berlin, betreffend die von ihm instrumentierten Rezitative in den Mozartschen Opern

von

Otto Nicolai.

Als ich einen kleinen Aufsatz über diesen Gegenstand schrieb und denselben der Redaktion dieser Zeitung zur Veröffentlichung übergab, war es durchaus nicht meine Absicht, eine Polemik anzustiften; ich dachte mir zwar, daß von Seite des Herrn Verfassers der in Rede stehenden Instrumentierung vielleicht eine Verteidigung des von ihm Geschehenen erfolgen würde, ich glaubte aber nicht, in dieser Angelegenheit noch einmal die Feder ergreifen zu müssen, wozu mich nun Herr J. P. Schmidt zu meinem Bedauern durch seine in Nr. 55 dieser Blätter enthaltenen Entgegnung zwingt.

Über den Gegenstand selbst, in rein musikalischer Hinsicht, habe ich wenig mehr zu sagen, denn ich habe denselben in Nr. 33 genügend besprochen und meine Ansicht, daß nämlich die nachträgliche Instrumentierung der von Mozart nicht instrumentierten Rezitative ein Irrtum sei,

mit solchen Gründen belegt, daß ich glauben darf, die Richtigkeit meiner Behauptung bewiesen zu haben. Es ist vielmehr die Entgegnung des Herrn J. P. Schmidt als solche, der ich diese wenigen Zeilen entgegensetze.

Mein kleiner Aufsatz trug durchaus nur das Gepräge einer musikalischen Dissertation und wurde rein im Interesse der Kunst geschrieben; er enthält auch keine eingestreuten berühmten Namen wie die Entgegnung des Herrn J. P. Schmidt, als Gewährsmänner für das in ihm Gesagte,*) sondern er sollte nur mit klaren Gründen das Unrichtige jener Instrumentierung herausstellen und darlegen, warum die Einführung derselben nicht zweckmäßig sei. Das hat er getan. Wenn dieses dem Herrn J. P. Schmidt, als dem Verfasser jener nachträglichen Instrumentierung, unangenehm war, so bedaure ich es, indes ich konnte nicht anders, als mich so

*) Ich hätte sonst anführen können, daß ich jenen meinen Aufsatz dem Herrn Gen.-M.-D. Meyerbeer, der damals gerade in Wien weilte, vor dem Drucke vorgelesen und ihn dann um seine Meinung gefragt habe, und daß derselbe meine Ansichten vollkommen billigte. In diesem Gespräch kamen wir auch auf die Behandlung der Rezitative in Herrn Meyerbeers „Hugenotten", und ich machte darauf aufmerksam, wie unzweckmäßig es sein würde, in den Rezitativen Marcels, die nur mit Violoncell und Baß begleitet sind, nachträglich das ganze Quartett als Begleitung setzen zu wollen. Es ist dies ganz derselbe Fall, denn der vom Tondichter beabsichtigte Unterschied zwischen diesen Rezitativen und denen, die er selbst mit Quartett gesetzt hat, würde dadurch (größtenteils) aufgehoben werden.

über diesen Gegenstand aussprechen, wie ich es getan habe.

Dies geschah in Nr. 33 dieser Zeitung, im März, und nun erscheint in Nr. 55 im Mai (also 7 Wochen nachher) die Entgegnung des Herrn J. P. Schmidt, in welcher zwar keineswegs mit musikalischen Gründen dargetan wird, daß die in Rede stehende nachträgliche Instrumentierung etwas Gutes, Richtiges sei, und in welcher auch die klaren, einleuchtenden Gründe, durch die ich die Unrichtigkeit dieses Unternehmens bewiesen habe, keineswegs widerlegt werden, in welcher dafür aber manche Unklarheiten und auch manche Unrichtigkeiten in Betreff auf das von mir Gesagte vorkommen. Wenn eine Entgegnung sieben Wochen nach dem erscheint, worauf sie eine Entgegnung sein soll, so genügt es nicht zu sagen: Herr N. behauptet, Herr N. sagt, daß usw., sondern man muß die Original-Worte dessen, dem man antwortet, zitieren und zwar im nötigen Zusammenhange, um darzutun, daß man auf achtungswerte Weise und mit getreuer Genauigkeit verfahre. Dies will ich wenigstens in dieser meiner Antwort tun, obgleich sie der Entgegnung des Herrn J. P. S c h m i d t, welche g e s t e r n hier erschien, auf dem Fusse folgt und also dieser Gewissenhaftigkeit vielleicht eher entbehren könnte.

Hr. J. P. S c h m i d t sagt zu Anfang:

„Hr. Nicolai scheint zu seinem verneinenden Richterspruche besonders durch den Umstand bewogen zu sein, daß der unterzeichnete Verfertiger dieser Instrumentation in Nr. 10 d. J. am Schlusse

seines Berliner Musikberichtes das einfache Faktum (ohne tadelnde Bemerkung) der Wahrheit gemäß erwähnt hat: daß die parlanten Rezitative zu ‚Don Juan' und der ‚Hochzeit des Figaro' mit der Instrumentation des Unterzeichneten vom k. Hoftheater zu Stuttgart verlangt (jetzt wirklich angenommen), vom Wiener k. k. Hofoperntheater indes abgelehnt sind."

In Nr. 10 aber hieß es: „Die parlanten Rezitative etc. etc. mit meiner Instrumentation sind vom k. Hoftheater in Stuttgart verlangt, vom Wiener k. k. Hofoperntheater indes abgelehnt worden!! —"

Wenn in dieser Zusammenstellung nebst den zwei Ausrufungszeichen und dem Gedankenstrich, die Hr. J. P. Schmidt bei Erwähnung dieser Tatsache hinzuzufügen für nötig fand, kein Tadel liegen soll, so frage ich: was denn sollen diese zwei Ausrufungszeichen nebst Gedankenstrich bedeuten? — Bedeuten sie aber den Tadel, den gewiß jeder Lesende darin finden muß, so wären die Worte „ohne tadelnde Bemerkung" des Herrn J. P. Schmidt nicht ganz treulich, wie es bei jeder öffentlichen Erörterung vor allem zugehen soll, und ich müßte daher rufen: Nur getreu und genau!

Übrigens bin ich keineswegs durch diesen Tadel zum Aufschreiben meiner Ansicht veranlaßt worden, denn mit einer Verteidigung gegen einen Tadel würde ich nicht zwei Monate lang gewartet haben, sondern der Gegenstand selbst war es, der mich dazu veranlaßte.

Hr. J. P. Schmidt fährt fort:

„Soll dies als ein Tadel angesehen werden, so trifft solcher nur die Tatsache, nicht die Musikdirektion."

Das würde so sein, wenn die Theaterdirektion (die Hr. J. P. Schmidt doch eigentlich unter dem Worte „Tatsache" meint) die Instrumentierung der Mozart'schen Rezitative abgelehnt hätte, ohne die Musik-Direktion überhaupt um ihre Meinung gefragt zu haben, welches Verfahren bei der k. k. Hofoper in Wien bei ähnlichen Angelegenheiten leider! nur zu oft stattfindet. In dem vorliegenden Falle ist es aber nicht so, denn der die Direktion vertretende Oberregisseur (damals Hr. Franz Wild) sagte mir, er habe die Rezitative zum „Don Juan" mit der Instrumentierung des Herrn J. P. Schmidt in Berlin bereits bestellt und beabsichtige dieselben einzuführen, fand aber in mir sofort einen entschiedenen Gegner dieser Einführung, worauf die Sache unterblieb. Da ich mir nun also bewußt bin, daß jener Tadel eigentlich mich betrifft, der ich Ursache jener Ablehnung war, so will ich auch nicht anstehen, denselben auf mich zu nehmen, mache mir vielmehr eine Ehre daraus.

Hr. J. P. Schmidt fährt fort:

„Dem Unterzeichneten war es nicht bekannt, auch konnte derselbe es von einem deutschen Komponisten und kunsterfahrenen Vorstande des k. k. Hofopernorchesters nicht voraussetzen, daß derselbe den instrumentierten Rezitativen etc. (welche er als ‚Mutilation'? bezeichnet) ex officio

den Eingang im k. k. Hofoperntheater verweigern würde."

Wenn der Herr Verfasser voraussetzte, daß ich dieses nicht tun würde, so frage ich: warum? Gerade von einem deutschen Komponisten und von dem Vorstande des k. k. Hofopern-Orchesters in Wien, wo das Publikum gewiß mehr als in irgend einer andern Stadt mit Mozart verwachsen ist und wo die Opern dieses unsterblichen Meisters unstreitig öfter als bei irgend einer Bühne Deutschlands auf dem Repertoire sind, hätte Herr J. P. Schmidt eine Auflehnung gegen eine Mutilation in diesen Opern am ersten vermuten müssen. Ferner: Was soll das Fragezeichen bei dem Worte Mutilation? Kann es noch einem Zweifel unterworfen sein, daß die nachträgliche Instrumentierung der von Mozart bloß mit beziffertem Baß geschriebenen parlanten Rezitative eine Mutilation, und noch dazu eine wesentliche und nachteilige wirklich sei? Ich müßte nur wiederholen, was ich in Nr. 33 so deutlich auseinandergesetzt habe, um dies nochmals zu beweisen; und würde ich es noch zehnmal beweisen, der Herr Verfasser jener Instrumentierung würde es mir immer noch nicht glauben. Für Andere aber wird mein erster, klarer Beweis sicher genügt haben.

Hr. J. P. Schmidt fährt fort:

„Hätte Hr. Nicolai die hiesige (nämlich die Berliner) Aufführung gehört, oder nur wenigstens die Partitur der instrumentierten Rezitative gesehen, so würde er nicht diesen schweren Vor-

wurf*) ausgesprochen, oder doch vielleicht solchen als einen ‚großen Irrtum'**) zurückgenommen haben."

O nein! das würde ich nicht getan haben, denn es ist und bleibt falsch, die recitativi parlanti in Mozart zu instrumentieren. Warum, das habe ich in meinem ersten Aufsatze deutlich erklärt und werde es hier nicht wiederholen, denn mit bloßen Wiederholungen dürfte auch der Redaktion dieser Zeitung wenig gedient sein. Wenn ich aber die Partitur der von Hrn. J. P. Schmidt instrumentierten Rezitative nicht gesehen habe, so ist mir daraus kein Vorwurf zu machen, denn sie existiert nur geschrieben im Besitz des Hrn. Verfassers, und wenn derselbe nicht so gütig gewesen ist, sie mir mitzuteilen, so ist das nicht meine Schuld; ich würde sie sonst mit Interesse gesehen haben. Indes, auch ohne diese genommene Einsicht, wird man mir wohl zutrauen, daß ich weiß, wie ein bezifferter Baß für das Quartett gesetzt aussieht und aussehen kann, selbst angenommen, daß die langen Mozart'schen gehaltenen Baßnoten nicht immer vom ganzen Quartett gehalten, sondern bisweilen, ja meistens, in kurzen Akkorden gesetzt sein dürften.

---

*) Ich sagte nämlich: der Unterschied der Mozartschen Behandlung der recitativi parlanti und der recitavi cantati gehe durch diese Instrumentierung verloren, was doch wahrlich einleuchtend genug ist.

*) So nannte ich nämlich die nachträgliche Instrumentierung.

Herr J. P. Schmidt fährt fort:

„Der Unterschied zwischen den parlanten Rezitativen und dem recitativo cantato wurde hier von Herrn Kapellmeister Taubert dadurch bewirkt, daß die Dialog-Rezitative nur mit doppeltem Streich-Quartett, die Mozart'schen Gesang-Rezitative dagegen von dem ganzen Orchester begleitet wurden."

Hierin ist (absichtlich, oder nicht) ein arger Ausdrucksfehler des Hrn. J. P. Schmidt enthalten. Er hat nämlich schreiben wollen oder sollen: „die Mozart'schen Gesang-Rezitative dagegen von dem ganzen Streichquartett (nicht von dem ganzen Orchester, denn dazu gehören auch die Bläser) begleitet wurden." Dann nimmt sich dieser Satz, in seiner Wahrheit, ganz anders aus und der prätendierte, noch vorhanden sein sollende Unterschied besteht dann nur darin, daß die hinzugefügte (unzuläßliche) Begleitung der recitativi secchi bloß von einem doppelten Streichquartett und die von Mozart gesetzte Quartettbegleitung zu den Gesang-Rezitativen von dem ganzen vorhandenen Streichquartett gespielt wird. Hier zeigt es sich recht, daß die hinzugefügte Begleitung ein „großer Irrtum" ist. Denn soll der ganze auf ästhetischen und dramatischen Gründen beruhende Unterschied der verschiedenen Rezitativ-Behandlung Mozarts dahin verkleinert und reduziert werden, daß einmal zwei Violinen und das anderemal acht oder zehn Violinen mit der gehörigen Anzahl Bässe begleiten? Das kann doch

wahrhaftig nicht im entferntesten in Mozarts Absicht gelegen haben! Nein! er wollte bei den parlanten Rezitativen, im Gegensatz zu den gewichtigern, keine Quartettbegleitung haben. Ist denn das nicht eo ipso einleuchtend genug? Was würde es denn einem Mozart für Mühe gekostet haben, diese paar Noten für das Quartett selbst hinzuschreiben, wenn er sie hätte haben wollen? Er wollte sie aber nicht, er beabsichtigte ganz klar und deutlich den Unterschied der verschiedenen Begleitungsart der Rezitative, und nun will man ihm, nach einem halben Jahrhundert der allgemeinsten Bewunderung aller Völker, auf einmal mithelfen und seine von ihm so weise und absichtsvoll uninstrumentiert gelassenen Rezitative nachinstrumentieren und das ästhetische Verhältnis des Ganzen in seinen göttlichen Opern zerstören? — und das soll noch gepriesen, eingeführt und von verschiedenen akkreditierten Kapellmeistern gebilligt werden? und wenn Jemand, der nur sehr selten und nicht gerne zu öffentlichen Erörterungen die Feder ergreift, sondern sich lieber praktisch mit der Tonkunst beschäftigt, wie es bei mir der Fall ist, dennoch aus inniger Verehrung für die Meisterwerke des größten dramatischen Tondichters sich gedrungen fühlt, ein ruhiges, belehrendes, durch die klarsten Gründe belegtes Wort gegen diese Verarbeitung zu sprechen, und durch seine Stellung, wie durch die innere Überzeugung seines selbstgeprüften Bewußtseins zu einem solchen Worte berechtigt ist, — so soll er deshalb noch angefein-

det werden und sich gezwungen sehen, durch eine musikalische Wort-Polemik seine Zeit zu verlieren, weil die, denen er die offene Wahrheit kurz vorhielt und ihnen ihr Unrecht bewies, ihn nicht verstehen wollen und seine Aussprüche (wie ich später dartun werde) unrichtig anführen? — Traurig dann!

Hr. J. P. Schmidt fährt fort:

„Die Instrumentierung des Unterzeichneten hängt sich nicht ‚wie ein bleiernes Gewicht' an die Singstimmen, sondern unterstützt diese nur durch meistens kurzes Angeben der Akkorde bei veränderter Harmonie. Die Akkorde werden nur höchst selten, und dann pianissimo ausgehalten."

Was heißt das „höchst selten"? Wie selten? wann? nach welchen Grundsätzen? — Schon aus diesem Satze geht hervor, daß bei einer solchen Bearbeitung die Willkür und eigene Einsicht (Hinzutat oder Hinweglassung) des Bearbeitenden einen großen selbständigen Einfluß genommen haben muß, wie es auch gar nicht anders sein kann. Ein wenn auch pianissimo und selten (?) vom Quartett vierstimmig ausgehaltener Akkord stört dennoch das leichte Hinsprechen der parlanten Rezitative und gibt ihnen ein ganz anderes Kolorit, als wenn dieses Aushalten wegfällt, wie es Mozart wollte, damit des Sängers Freiheit nicht beeinträchtigt und das Verstehen seiner Worte, bei der nach Umständen erforderten schnellen, selbst bisweilen leisen Aussprache derselben, dem Zuhörer so leicht als möglich werde.

Hr. J. P. Schmidt fährt fort:

„Daß die Begleitung (der recitativi secchi) zu Mozarts Zeiten auf dem Cembalo ausgeführt wurde, wie dies noch heutzutage in Italien geschieht,*) oder die matte Begleitung eines (oft unrein greifenden) Violoncellisten und Kontrabassisten stattfindet, beweist noch keine Verbesserung der alten Gewohnheit, welche sich nicht einmal mehr für die Kirchenmusik, viel weniger für die Oper eignet."

Bei meinem ehrlichen Bestreben, die Worte desjenigen, dem ich in diesem Augenblicke eine Erwiderung schreibe, zu verstehen und recht und in dem von ihm beabsichtigten Sinne zu verstehen, muß ich doch, die Hand auf dem Herzen, bekennen, daß ich diesen Satz gar nicht verstehe. Was die alte Gewohnheit ist, das kann ja keine Verbesserung der alten Gewohnheit beweisen wollen. Auch ist mir nicht bekannt, daß man jemals Musik in Rezitativ-Art (von der wir doch hier sprechen) mit Begleitung von einem Cembalo oder eines den Akkord dazu anschlagenden Violoncells und Kontrabasses in der Kirche gemacht habe. Wie kann sie sich also „nicht einmal mehr für die Kirche" eignen? Kurz — ich verstehe weder diesen Satz, noch wie überhaupt unser Thema etwas mit der Kirchenmusik zu tun haben kann, die ihm fern — fern — am allerentferntesten — ganz außer dem Bereich einer Vergleichsmöglichkeit liegt!

*) Es geschieht dort nicht mehr.

Was die Parenthese „oft unrein greifenden" als Epitheton zu Violoncell betrifft, so ist dem Dinge leicht abzuhelfen: Man nehme einen „immer rein greifenden!" Und hat man keinen solchen, so wird er im Quartett auch unrein greifen. Wo man aber nicht einmal einen rein greifenden Violoncellisten hat, da wird man doch nicht den „Don Juan" oder „Figaro" mit Rezitativen geben wollen? — In welcher Stadt dürfte dieser Fall heutzutage noch eintreten?

Dieser Satz ist also einesteils unverständlich; andernteils enthält er nicht das Geringste zur Rechtfertigung der Instrumentierung des Herrn J. P. Schmidt, welche zu liefern doch die Aufgabe seiner Entgegnung sein muß.

Herr J. P. Schmidt fährt fort:

„Mozart schrieb ‚Don Giovanni', ‚Le nozze di Figaro' und ‚Cosi fan tutte' für italienische Opernsänger und das damalige Publikum war an den alten Schlendrian der Klavierbegleitung gewöhnt; sonst würde auch Mozart selbst wohl die Begleitung der secco-Rezitative in einfacher Harmonie instrumentiert haben, wie dies der Unterzeichnete in des von ihm enthusiastisch verehrten Meisters Sinn, zeitgemäß fortschreitend getan zu haben sich schmeichelt."

Dies ist eben eine „Schmeichelei", aber leider eine irrtümliche. Mozart war nicht der Mann, um in seinen größten dramatischen Leistungen, wie der „Don Juan", seine parlanten Rezitative bloß wegen eines „gewohnten Schlendrians" uninstru-

mentiert zu lassen. Ist irgend jemand da, der das glauben kann? Mozart! — der in so vielem die kühnsten Bahnen zuerst gebrochen hat, er würde in seinem „Don Juan" dem Schlendrian auch nur ein Quentchen seiner künstlerischen Einsicht geopfert haben?! Diese Voraussetzung ist für den toten Meister eine wahre Beleidigung! Nein! Mozart handelte nach Grundsätzen und Überzeugung! wenn er seine parlanten Rezitative mit Quartett begleitet hätte, so würde er seine recitativi cantati nicht mehr bloß mit Quartett geschrieben haben, denn diesen Unterschied wollte er, diesen Unterschied hat er streng und überall beobachtet, und auf diesen Unterschied werde ich immer wieder zurückkommen, als hauptsächlichsten Beweis, daß die nachträgliche Instrumentierung ein Irrtum und eine Beschädigung Mozarts ist. — Möge sie gemacht sein, wie sie wolle, daß sie überhaupt hinzugesetzt ist, ist ihre Sünde, und daß sie sich einführen und tun will, als ob sie etwas Gutes wäre, ist der Aufruf, sich ihr entgegenzusetzen.

Herr J. P. Schmidt fährt fort:

„Die andere Frage: ob die gänzliche Unterlassung der parlanten Rezitative und ihre Ersetzung durch gesprochenen Dialog in den deutschen Aufführungen der italienischen Opern von Mozart zu billigen sei? bejaht Herr Nicolai.*)

*) Diese Zeilen waren es, welche mich hauptsächlich veranlaßten, diese Erwiderung, die sonst wohl nicht erfolgt

Tat ich das? O nein! und es ist gewiß nicht recht von Herrn J. P. Schmidt, daß er mir in seiner Entgegnung Aussprüche zulegt, die ich nicht gemacht habe. Es pflegt dieses sonst nur die Art derjenigen zu sein, die, im Unrecht befindlich, sich gegen die ihnen entgegengestellte Wahrheit mit allerhand Scheingründen verteidigen möchten und sich herbeilassen, das gegen sie Gesagte falsch verstehen zu wollen und es in gekürzter oder veränderter Form bei ihren Entgegnungen zu zitieren. Ich bedauere aufrichtig, daß Herr J. P. Schmidt dieses Verfahren mir gegenüber nicht verschmäht und mich dadurch gezwungen hat, diese Beschuldigung auszusprechen. Meine Worte lauteten: die Frage „ob die gänzliche Unterlassung der parlanten Rezitative und ihre Ersetzung durch gesprochenen Dialog in den deutschen Aufführungen der italienischen Opern von Mozart zu billigen sei? muß ich einstweilen mit Ja beantworten. Ich sage ‚einstweilen', denn ich würde sogleich mit Nein antworten und gerne für die Einführung der recitativi secchi anstatt des Dialogs stimmen (ver-

wäre, zu schreiben. Es tut mir leid, mich durch Herrn J. P. Schmidt zu derselben gezwungen zu sehen, denn ich hatte bereits vor beiläufig 16 Jahren die Ehre, dem Herrn Verfasser persönlich bekannt zu sein und begegnete ihm bei jedem Zusammentreffen mit aufrichtiger Hochachtung, denn er war damals schon ein ältlicher Herr und sein Name in der Musikwelt durch viele Klavierarrangements der besten Meister vorteilhaft bekannt, während ich ein junger, unbekannter Mensch war, der ein Widersprechen gegen eine Autorität wie Herr J. P. Schmidt, für eine Unmöglichkeit gehalten haben würde.

steht sich aber, immer ohne die hinzugefügte Instrumentierung), wenn es nicht für unsere Sänger ein bis jetzt noch ganz fremdes Feld wäre".

Heißt das nun, jene Frage bejaht haben? ich denke, eine Bejahung mit „einstweilen" und mit dem ausdrücklichen Zusatz: ich würde sogleich und gerne „nein" sagen — ist wahrlich eine sokonditionelle, daß sie eher zur Verneinung wird. Auch habe ich mich im Verfolg meiner kleinen Dissertation eben so eifrig für die Einführung des recitativo secco in der deutschen Oper ausgesprochen, als ich mich gegen die Instrumentierung desselben in den Mozart'schen Opern (nicht aber gegen das Singen desselben überhaupt) aufgelehnt habe.

Warum tut dir also Herr J. P. Schmidt das Unrecht zu sagen: ich hätte seine Frage (absolut und ohne weiteren Zusatz) „bejaht?!" Ist das treulich? hier muß ich zum drittenmale rufen: Nur getreu und genau!

Herr J. P. Schmidt fährt fort:

„Sowohl unsere deutschen Opernsänger und Sängerinnen als selbst die mit der deutschen Sprache erst kurze Zeit vertrauten Sängerinnen Jenny Lind und Viardot-Garcia (in der Rolle der Donna Anna) haben die instrumentierten Dialog-Rezitative mit der größten Leichtigkeit und Deutlichkeit musikalisch rezitiert."

Ich möchte dies dem Herrn J. P. Schmidt gerne und mit Freuden glauben, denn sobald die Sänger vorhanden sind, „denen das parlante Rezi-

tativ in deutscher Sprache kein fremdes Feld mehr ist", so wäre ja meine conditio sine qua non schon erfüllt und der Zeitpunkt, das recitativo secco auch deutsch singen zu lassen, schon vorhanden. Das wäre ja wahrhaftig eine angenehme freudige Überraschung, deren ich mittelst meiner eigenen Ohren teilhaftig zu werden suchen will und werde!*)

Daß die beiden genannten großen Sängerinnen mit ihren Rezitativen völlig reüssiert haben, glaube ich gerne, denn sie sind, ich weiß es aus eigener Anhörung, im parlanten Rezitative, durch das Singen in italienischen Opern und in italienischer Sprache, längst Meisterinnen und das Deutsche sprechen sie vollkommen gut. Wie konnte aber Herr J. P. Schmidt die Leistungen dieser beiden Damen als Donna Anna, in dem vorliegenden Falle überhaupt als Beweis anführen, da die Donna Anna im ganzen „Don Juan" nicht mehr als 28 Worte parlantes Rezitativ zu sagen hat? Nämlich im 1. Akt, vor dem Quartett in B-dur: amico, a tempo vi retroviam: avete core, avete anima generosa? Bisogno abbiamo della vostra amicizia; und im 2. Akt, vor ihrer großen Arie: ma il padre — oh dio!

*) Wie wurden die Rezitative der komischen Partien übersetzt und mundgerecht gemacht? Daß da hunderte von Noten der Mozart'schen Rezitative geändert werden mußten, versteht sich von selbst und ist nicht zu billigen, sondern notwendig; denn nur indem man die Noten ändert, ist eine ausführbare, einigermaßen fließende Rezitativ-Übersetzung denkbar, während eine, die mit strenger Beibehaltung der vorhandenen Noten gemacht wird, ein steifes Unding werden muß.

und Oh Dei! che dite in si tristi momenti . . . Nicht die Leistung der tragischen Partie der Donna Anna und nicht fremde Sängerinnen muß man zitieren, um zu beweisen, daß man bei uns bereits im Vortrage des recitativo parlante in deutscher Sprache bewandert sei, sondern deutsche Sänger und die beweglicheren Partien, namentlich den Don Juan selbst und vor allem den rein komischen Leporello, denen die Dialog-Rezitative fast ausschließlich zugeteilt sind. Da freut es mich denn sehr zu hören, daß die Berliner Sänger diese Aufgabe so gut gelöst haben, die unendlich schwer für die nicht an diese Gattung gewöhnten deutschen Sänger und leicht für den damit aufgewachsenen italienischen Buffo ist.

Was hat aber das alles, so wie die Erzählung, daß die Vorstellung, in der so treffliches geleistet wurde, „das erstemal am 19. November 1845, als am Namenstage Ihrer Majestät der Königin von Preußen" stattgefunden, mit unserm Thema, nämlich mit der hinzugefügten Instrumentierung der recitativi secchi, die ich durchaus verwerfe, zu tun? Weil die Sänger die Rezitative gut vorgetragen haben, ist darum das Unternehmen jener Instrumentierung, wo Mozart sie nicht schrieb, weniger unrichtig geworden? Mich dünkt, daß diese Erzählung mit dem Gegenstande in questione durchaus nichts zu schaffen hat und meine Behauptung, die nachträgliche Instrumentierung sei ein schädlicher Irrtum und eine unzuläßliche Mutilation, nicht im geringsten widerlegt. Hier muß ich also rufen:

Nur um Gotteswillen beim Gegenstande geblieben!

„Ein Hauptgewinn für die musikalische Wirkung ist noch außerdem die Verbindung der sich an die Rezitative anschließenden Gesänge, welche durch den Dialog störend unterbrochen wurden."

Was hat auch dieses wieder mit unserm Thema, nämlich mit der Instrumentierung der Rezitative durch Herrn J. P. Schmidt und mit meiner Behauptung, daß diese Instrumentierung unzulässig sei, zu schaffen? Werden sich die Gesangstücke weniger an die Rezitative anschließen, wenn die letzteren, wie Mozart es wollte, bloß mit Klavier (oder heute Violoncell) und Kontrabaß begleitet sein werden? Es sind dies wieder nur Worte, die allerdings eine Wahrheit sagen, die aber mit unserm Gegenstande nichts zu tun hat. Man könnte hier, wie überall, noch unzählige Wahrheiten sagen, als z. B. Palestrina ist der größte Kirchenkomponist aller bisherigen Zeiten; oder Beethoven hat göttliche Symphonien geschrieben; oder Shakespeare war einer der größten Dichter; oder auch: der Honig ist süß: die Wahrheit ist manchmal bitter: wo Reden nichts nützt, ist Schweigen eine Tugend usw. usw. Indes hier handelt es sich darum, zu beweisen, daß Hr. J. P. Schmidt etwas Gutes, Notwendiges tat, indem er die Mozart'schen recitativi secchi mit Quartett bearbeitete, und das wird er uns selbst nach Aufzählung von tausend Wahrheiten, wenn sie

nicht geradezu diesen Gegenstand betreffen, immer noch nicht bewiesen haben, während ich die Behauptung, daß dieses Unternehmen nicht gut zu heißen sei, mit klaren, deutlichen Gründen belegt habe. Warum will denn Herr J. P. Schmidt mir immer die Meinung unterschieben: ich wolle das Rezitativsingen überhaupt nicht, sondern zöge das Sprechen absolut vor? Nochmals: wann habe ich das gesagt? Nicht das Singen der parlanten Rezitative überhaupt verwerfe ich, das ich im Gegenteil — in vollkommener Vortragsweise natürlich — so sehr wünsche, sondern nur die nachträgliche Instrumentierung derselben im „Don Juan" und noch viel mehr im „Figaro" oder in „Cosi fan tutte". Also muß ich hier wieder rufen: Nur beim Gegenstande geblieben!

Herr J. P. Schmidt fährt fort:

„Ein gesprochenes deutsches Rezitativ in der Oper einzuführen, scheint ebenso bedenklich, ..."

Ja, um des Himmels willen! wovon haben wir denn die ganze Zeit hindurch geredet? Herr J. P. Schmidt hat gerade behauptet, daß eben das gesprochene Rezitativ so wünschenswert sei und hat ja alles mögliche getan, um dieses deutsch einzuführen, indem er es in den Mozart'schen Opern durchaus nicht länger durch gesprochenen Dialog ersetzt sehen wollte, es (zum Überfluß!) mit Quartett instrumentierte und überall gesungen haben möchte! Wird ein auf original-deutsche Worte komponiertes Sprech-Rezitativ, in dem doch eine von Hause aus fließende Sprache in Versen

möglich ist, nicht weniger „bedenklich“ sein, als ein zu bereits komponierter Musik übersetztes? diesen Ausspruch des Herrn J. P. Schmidt möge sich, wer da kann, mit dem von ihm getanen zusammen räumen!

Herr J. P. Schmidt fährt unmittelbar fort:

„als die durchaus vermehrte Instrumentierung der Mozart'schen Opern ‚Idomeneo‘ und ‚Titus‘, welche Herr Nicolai weniger zu tadeln findet.“ *)

Wenn ich dieses Unternehmen weniger zu tadeln finden würde, so mag der Hr. Verfasser daraus abnehmen, wie sehr ich die nunmehr genug besprochene Instrumentierung zu tadeln und unzuläßlich finde.

Herr J. P. Schmidt fährt fort:

„Der Unterzeichnete würde diesen Gegenstand nicht so weitläufig erörtert haben, wenn der Widerspruch eines so kompetenten Kunstrichters a priori nicht der so wünschenswerten, allgemeinen Einführung der (cum grano salis instrumentierten) Dialog-Rezitative auf mehreren deutschen Bühnen nachteilig sein müßte.“

Der Herr Verfasser tut mir eine Ehre an, indem er meiner unbedeutenden Stimme so großen Einfluß zutraut.

Ich verbeuge mich höflich gegen dieses Kompliment und bedauere zugleich erwidern zu müssen, daß die allgemeine Einführung dieser Instru-

*) Soll heißen: finden würde (wenn sie zweckmäßig gemacht wäre).

mentierung durchaus nicht „wünschenswert“ erscheint. Ist die Sache indes gut, so wird sie sich auch trotz meiner unbedeutenden Stimme gewiß Bahn brechen und erhalten. Das wird die Zeit lehren. Die Übersetzung der Dialog-Rezitative von Herrn J. P. Schmidt ist dagegen wahrscheinlich (denn ich kenne sie nicht) gut und fließend gemacht, und sie (in diesem Falle nämlich) mit dem Singen der Dialog-Rezitative überhaupt einzuführen, das dürfte gewiß wünschenswert sein, jedoch die Instrumentierung, wo Mozart keine wollte, die bleibe davon!

Herr J. P. Schmidt führt endlich als seiner Instrumentierung beifällig entgegenkommende Notabilitäten die Namen höchst gewichtiger, längst anerkannter Meister an, so zwar, daß mich ein Zagen überkommen möchte, wenn ich mir vorstelle, mit diesen von mir hochgeehrten Männern, in diesem Punkte verschiedener Meinung sein zu müssen. Auffallend ist es indes, daß, während sich Herr J. P. Schmidt auf Beipflichtung des Herrn Fr. Schneider (Hofkapellmeister in Dessau), des Herrn Reissiger (Hofkapellmeister in Dresden) und des Herrn von Lindpaintner (Hofkapellmeister in Stuttgart) beruft, die von ihm nachträglich instrumentierten Rezitative bis jetzt weder in Dessau, noch in Dresden, noch in Stuttgart bei den Aufführungen Mozart'scher Opern angewendet worden sind. Indessen, sollte dies auch geschehen und sollte ich auch aus Verehrung gegen

solche Namen öffentlich gegen die Sache zu sprechen aufhören, so würde es mir nur wie dem Galilei gehen, dem die Bewegung der Erde kein angelegentlicheres Glaubensbekenntnis sein konnte, als mir meine musikalische Überzeugung ist, und ich würde dennoch für mich murmeln „eppur si muove", was in diesem Falle heißen würde: und dennoch ist die nachträgliche Instrumentierung der recitativi parlanti in den Opern von Mozart ein „großer Irrtum"!

Herr J. P. Schmidt schließt nach der Herbeiziehung dieser drei berühmten Namen mit den pompösen Worten:

„Und somit wären die Akten über diesen Gegenstand geschlossen."

Soll das heißen: der Herr Verfasser habe nun seinerseits genug gesagt, lege die Feder nieder und nehme sich vor, kein Wort ferner zu seiner Verteidigung in dieser Angelegenheit zu schreiben? — Nun, man wird ja sehen, ob es dies heißen sollte. Oder soll es heißen: Ergo, Nicolai, ad absurdum deductus es, und meine Instrumentierung ist ein gutes Unternehmen, dessen allgemeine Einführung wünschenswert ist, quod erat demonstrandum? —

Dem wäre dann nicht so, denn Herr J. P. Schmidt hat auch nicht einen einzigen der klaren Gründe, die ich gegen die Einführung seiner Instrumentierung angeführt habe, widerlegt, und ich habe durch diese Antwort gezeigt, wie wenig er das Unternehmen seiner Instrumentierung erschöpfend gerechtfertigt hat.

Oder soll es heißen: Die Welt hat bereits entschieden, daß ich den M o z a r t 'schen Opern durch die Instrumentierung ihrer Rezitative, die ihr Schöpfer, wegen des damals „gewohnten Schlendrians", uninstrumentiert ließ, einen wesentlichen Dienst erzeigt und ihnen d a s gegeben habe, was ihnen zum vollkommenen Total-Eindruck noch mangelte?

Dann wäre dem n o c h w e n i g e r so, denn in d i e s e m Sinne werden die Akten erst dann geschlossen sein, wenn man entweder diese Ergänzung M o z a r t s allgemein beifällig adoptiert haben und dieselbe sich mit diesen Opern unzertrennlich amalgamiert haben wird, — welches wir beide schwerlich mehr erleben dürften, selbst wenn es im Schoße der Zukunft geschrieben stehen sollte, — oder wenn von der Einführung dieser Instrumentierung gar keine Rede mehr sein wird, welchen Zeitpunkt wir vielleicht eher erleben dürften.

Die Akten hierüber sind also einstweilen keineswegs geschlossen.

Wohl aber sind sie es v o n m e i n e r S e i t e. Ich habe heute dieser Antwort fast den ganzen Tag gewidmet und kann in der Zukunft über diesen Gegenstand, über den ich auch nichts mehr zu sagen wüßte, was ich nicht schon gesagt hätte, kein Wort weiter verlieren. Sollte derselbe dennoch nochmals der Beleuchtung und Erörterung bedürfen, so mag nun ein anderer Musiker die Unantastbarkeit M o z a r t s weiter verfechten! Zudem verlasse ich in diesen Tagen Wien. Ich habe meine Stellung als Kapellmeister am k. k. Hofoperntheater

seit dem 1. April (dem Beginne der italienischen Saison) niedergelegt und beabsichtige gesundheitshalber eine Reise ins Ausland über diesen Sommer zu unternehmen, wo ich dann die Entgegnung, welche Herr J. P. S c h m i d t (trotz des Abschlusses der Akten!) vielleicht hiergegen erlassen dürfte, schwerlich, beinahe unmöglich zu Gesicht bekommen könnte. Von m i r ist also über diesen Gegenstand keines Falls noch ein Mehreres zu erwarten.

W i e n, am 9. Mai 1847.

Otto Nicolai.

Von diesem Buche wurden fünfzig Abzüge zum Preise von fünf Mark für jedes Exemplar auf feinem Japanpapier hergestellt, in Halbpergament gebunden und handschriftlich numeriert.

DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI.

Band 1.
Friedrich Nietzsche, Randglossen zu Bizets „Carmen". Im Auftrage des Nietzsche-Archivs herausgegeben von Dr. Hugo Daffner. In Pappeinband M. 1.—

Band 2.
Prof. Dr. Arthur Seidl, Die Hellerauer Schulfeste und die Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze. Mit 16 Kunstbeilagen. In Pappeinband M. 1.50

Band 3.
Adolf Bernhard Marx, Anleitung zum Spiel der Beethovenschen Klavierwerke. Herausgegeben von Dr. Eugen Schmitz. Mit 114 Notenbeispielen. In Pappeinbd. M. 2.—

Band 4.
Prof. Aug. Weweler, Ave Musica! Das Wesen der Tonkunst und die modernen Bestrebungen. In Pappeinband M. 2.—

Band 5.
Prof. Dr. Arthur Seidl, Moderner Geist in der deutschen Tonkunst. In Pappeinbd. M. 2.—

Band 6.
Albert Lortzing, Gesammelte Briefe. Hrsg. von Georg Richard Kruse. Mit je einer Porträt- und Facsimile-Beilage. In Pappeinband M. 3.—

Jeder Band ist einzeln käuflich. Ausführlicher Katalog kostenfrei.

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG.

DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI.

Band 7.

Bruno Schuhmann, Musik und Kultur. Festschrift zum 50. Geburtstag Arthur Seidls. Mit je einer Porträt- und Musik-Beilage. In Leineneinband M. 3.—

Band 8.

Prof. Dr. Arthur Seidl, Straußiana. In Leineneinband M. 2.50

Band 9.

Hans Weber, Richard Wagner als Mensch. Mit einer Porträt-Beilage. In Leineneinband M. 1.50

Band 10.

Otto Nicolai, Musikalische Aufsätze. Hrsg. von Georg Richard Kruse. Mit je einer Porträt- und Facsimile-Beilage. In Leineneinband M. 2.—

Band 11, 12 u. 13.

Prof. Dr. Arthur Seidl, Neue Wagneriana. Drei Bände.

Bd. 1. Die Werke. In Leineneinband M. 3.—
Bd. 2. Kreuz- und Querzüge. In Leineneinband M. 4.—
Bd. 3. Studien zur Wagnergeschichte. In Leineneinband M. 3.—

Jeder Band ist einzeln käuflich. Ausführlicher Katalog kostenfrei.

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG.

DEUTSCHE MUSIKBÜCHEREI.

Band 14.

Theodor Uhlig, Musikalische Schriften. Herausgegeben von Ludwig Frankenstein. Mit einer Porträtbeilage. In Leineneinband M. 3.50

Band 15, 16 u. 17.

Karl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen. Neue vollständige Ausgabe mit Bach's eigenhändigen, bisher unveröffentlichten Ergänzungen und Zusätzen. Herausgegeben von Dr. Hugo Daffner. 3 Bde. in Leineneinbänden je M. 2.50

Band 18 u. 19.

Prof. Dr. Arthur Seidl, Zur modernen Tonkunst.

Bd. 1. Zur modernen Tonkunst und zum modernen Konzertwesen. In Leineneinband M. 2.50

Bd. 2. Moderne Tonkünstler und Tondichter. In Leineneinband M. 2.50

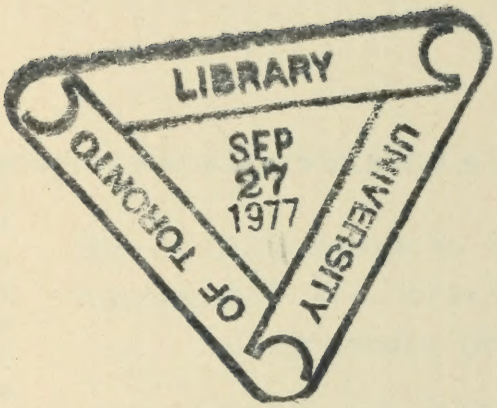
Band 20.

Charles François Gounod, Gesammelte Briefe. Aus dem Französischen übertragen und herausgegeben von Ludwig Frankenstein. In Leineneinband M. 3.—

Jeder Band ist einzeln käuflich. Ausführlicher Katalog kostenfrei.

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG.

Dieses Buch wurde in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg gedruckt.


LIBRARY
SEP
27
1977
UNIVERSITY
OF TORONTO

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

ML
410
N49A16
1913

Nicolai, Otto,
Musikalische Aufsatze

Music

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 14 03 13 010 7